




MUSEUM OF FINE ARTS

BOSTON


WITHDRAWN

Purchased through the

DR. ARTHUR W. WEYSSE FUND



WITHDRAWN



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/degas0000paul>

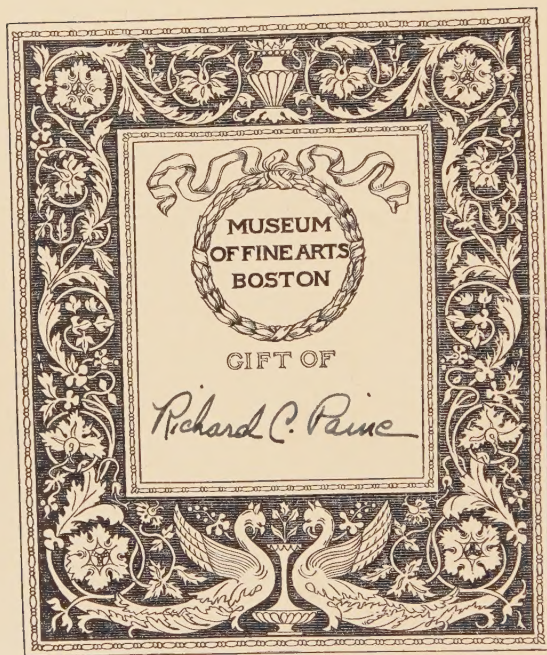
DEGAS



par PAUL JAMOT

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

PARIS



D E G A S

PAUL JAMOT

DE GAS

PARIS

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain

1924

Library of

Museum of Fine Arts

960⁹
25

INT TO VASSEL
2000 INT TO RESEARCH

PREMIÈRE PARTIE



Portrait de Degas par lui-même. Eau-forte. 1857.

Au moment d'écrire son nom en tête d'un livre, il est impossible d'oublier les brocards que Degas ne se lassa pas de décocher aux littérateurs qui se mêlent de parler des peintres et de la peinture. A vrai dire, il ne faisait en cela, lui, l'original, le solitaire dont personne jamais ne se vanta d'avoir entamé la farouche indépendance, il ne faisait que suivre une des marottes de son temps et, en particulier, du groupe d'artistes et de lettrés où il chercha ses seules et durables amitiés. Renoir lui-même, pour sage qu'il fût, semble parfois céder à la contagion. Ses boutades, sans être aussi mordantes que celles de Degas, supposent à l'origine le même axiome : tout commentaire, littéraire, philosophique ou esthétique, d'un tableau est inutile, ou même nuisible, ce qui fait la qualité d'une œuvre d'art étant un secret entre l'auteur et les gens de sa profession ; encore ne faudrait-il pas presser beaucoup les tenants de cette mirifique doctrine pour leur arracher l'aveu que le secret n'est pas si largement partagé et qu'en réalité tout se réduit à un tête à tête de l'artiste avec lui-même.

S'ils s'étaient bornés à se moquer des critiques, le mal n'eût pas été bien grand, les railleries n'étant pas, en l'espèce, sans motif ; mais c'est la critique elle-même qu'ils visaient, et ils finirent par gagner cette belle victoire de lui faire contresigner sa propre condamnation. « Il est toujours absurde de commenter les peintres. Quand il s'agit de celui-là, le plus grand entre les plus grands, cela devient une sorte de sacrilège. » Au printemps

de 1914, Octave Mirbeau ouvrait en ces termes un livre sur *Cézanne*.

Sans doute, c'est la misanthropie de Degas et son goût de la solitude qui se traduisaient surtout dans certaines algarades. « Est-ce que ça les regarde que je fasse de la peinture, des bottes ou des chaussons de lisière ? C'est de la vie privée, ça. » A un autre, qui l'avait relancé chez lui, sous prétexte de se « documenter », échut cet interrogatoire : « Vous n'êtes pas venu pour faire le compte des chemises que j'ai dans mes armoires, dites ? Que voulez-vous écrire sur mon art ? Croyez-vous pouvoir expliquer les mérites d'une peinture à ceux qui ne la comprennent pas ? » On sent ici la mauvaise humeur de l'homme qui redoute les importuns et qui n'aime pas qu'on se permette de forcer sa porte. Mais, quand il ne s'agit pas d'un journaliste inconnu en quête de l'article à faire, quand il s'agit d'un ami, écrivain raffiné, peintre aussi à ses heures, nous sommes bien obligés de prendre plus au sérieux les fureurs de Degas. George Moore, artiste anglais, fort lié aussi avec Manet, lequel fit son portrait, avait imprimé sur Degas une étude, d'ailleurs très sympathique¹ ; celui-ci tint à offense une admiration si peu retenue et il ne revit jamais le panégyriste intempestif.

Cette abdication de l'intelligence, qui parut la fin du fin dans les cercles d'esthètes, est vraiment un des traits les plus curieux et les plus affligeants d'une période illustrée cependant par maints talents originaux. Le bon sens, Dieu merci, ne perd jamais complètement ses droits chez les vrais artistes et il arrive souvent que les œuvres rachètent l'erreur des théories. Louons cette heureuse inconséquence chez Degas. Il fut sans doute, entre les meilleurs peintres de sa génération, le plus

1. George Moore, *Impressions and Opinions*.

hautement comblé des dons de l'intelligence : nul ne mit plus de réflexion ni de calcul dans son travail d'artiste. Dès qu'il ne pensait plus à terrifier un imbécile ou un pédant, il savait bien reconnaître ses véritables tendances : « Aucun art, disait-il souvent, n'est moins spontané que le mien. » N'étaient ces préjugés que subissent même les esprits les plus libres, il était fait pour souscrire à la sage maxime de Charles Maurras, qui est l'exacte antithèse des protestations d'Octave Mirbeau : « Il est bien de sentir qu'une belle colonne dorique, c'est le beau parfait. Il est mieux de le sentir et de savoir la raison de son sentiment. »

Au déclin d'une longue vie que l'art avait occupée sans partage, Degas était célèbre, mais d'une célébrité mystérieuse et imprécise. Il ne pouvait se plaindre de cette pénombre. Il ne s'en plaignait pas : il a caché sa vie, il a presque caché son œuvre. On prononçait son nom avec respect, avec crainte. Sa personne n'était guère plus publique que sa peinture. Des mots couraient les ateliers. La plupart sont mordants. Plusieurs sont injustes. Quelques-uns ont paru très spirituels. Mais rien ne se glace plus vite que les feux de l'humeur et de la répartie. La postérité demande d'autres titres. Elle interroge l'œuvre ; n'est-ce pas ce que voulut, espéra secrètement Degas ? Devenu presque aveugle dans les dernières années de sa vie, cette infirmité, aggravant l'effet ordinaire de la vieillesse, l'isolait plus que jamais de son siècle. Ses yeux de vieil Homère, qui ne voyaient plus les ouvrages de la nature ni ceux des hommes, n'étaient-ils pas remplis par la vision d'un Parnasse, tel que l'ont rêvé les anciens peintres, où les injustices d'un jour reçoivent des réparations magnifiques ?

Son ironie, ses boutades, ses paradoxes furent des armes élégantes employées pour la défense de sa pensée intime par un homme bien né, fier, qui, portant dans la conception et l'exercice de son art de hautes idées d'honneur, de probité, d'effort, conscient de ses dons naturels et de sa valeur acquise, fut surpris, naïvement surpris, de rencontrer dans sa jeunesse et dans son âge mûr une si persévérante hostilité. Il était modeste,

comme un artiste assez instruit et assez clairvoyant pour mesurer la grandeur des génies qui ont illuminé l'histoire de l'art. Pourtant cette modestie ne l'empêchait pas de hausser les épaules, quand, au lendemain de la deuxième exposition des Impressionnistes, en 1876, il lisait dans un des principaux journaux de Paris, sous une signature en vogue, cette foudroyante apostrophe : « ... Essayez donc de faire entendre raison à M. Degas ; dites-lui qu'il y a en art quelques qualités ayant nom : le dessin, la couleur, l'exécution, la volonté ; il vous rira au nez et vous traitera de réactionnaire¹. »

Le tableau ainsi désigné à la réprobation des honnêtes gens, avec quelle stupeur n'apprenons-nous pas que c'était ce petit chef-d'œuvre de fine observation et de classique facture qui s'appelle le *Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* ? Aujourd'hui nous admirons que le peintre déploie une si parfaite aisance, tant de goût et de mesure pour traiter un sujet inédit, et cette toile, que l'on jugea révolutionnaire, nous la comparons, pour le charme de l'atmosphère, la vérité de la scène et l'esprit de la touche, à des modèles anciens, excellents et délicieux, aux intérieurs de Vermeer ou de Chardin.

Mais alors, personne ne sentait ni ne pensait ainsi, même parmi les quelques écrivains, champions attitrés de l'impressionnisme naissant, qui défendaient Degas, moins à cause de son mérite propre que pour son adhésion, vraie ou supposée, aux principes de la nouvelle peinture. Degas n'eut la satisfaction d'être compris dans ce qu'il voulait et faisait ni par le public, ni, peut-être, par ses camarades et compagnons de lutte.

Même sur un esprit ferme et qui estime à leur juste prix les faveurs de la foule, de telles expériences, quand elles se répètent sans contre-partie, ne peuvent manquer de retentir

1. Albert Wolff, dans le *Figaro*.

profondément. Ou elles ébranlent la confiance nécessaire au travail, ou elles persuadent à l'artiste de se confiner dans la « fameuse tour d'ivoire » et de ne plus chercher d'autre suffrage que celui de sa conscience. La vocation et la passion de l'art étaient trop sincères et trop vives chez Degas pour ne pas le sauver du doute qui stérilise. Il n'évita pas la retraite dédaigneuse qui fut l'attitude de tant d'artistes au XIX^e siècle, des meilleurs peut-être et des mieux doués.

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher les causes et les origines du malentendu qui a longtemps divisé les artistes et le public et qui dure encore. Le fait ne peut être nié. La Révolution et le Romantisme sont-ils les principaux coupables, comme le veut M. Charles Maurras¹ ? Sans doute, les siècles antérieurs avaient parfois vu naître sans les comprendre de belles œuvres et, dans tous les temps, de grands artistes ont souffert d'être méconnus. Mais de tels cas étaient rares et s'expliquaient le plus souvent par des raisons de caractère ou de circonstances². L'exception est devenue au XIX^e siècle la règle. Depuis plus de cent ans, entre les artistes et la société élégante, fortunée, où ils devraient rencontrer appui et sympathie, il y a une sorte de méfiance et de mauvaise volonté réciproques. La communication ne s'établit que lentement, difficilement. Que cette lenteur et cette difficulté soient regrettables pour le public, on n'en peut pas douter.

1. *L'Avenir de l'Intelligence*, 2^e éd., p. 48 et suiv. L'auteur vise seulement la littérature, « littérature de cénacle ou de révolution », mais son raisonnement s'applique aussi bien à l'art.

2. Ces injustices de l'opinion ont été d'ailleurs singulièrement exagérées — ou quelquefois inventées — par les critiques du XIX^e siècle, cédant à un besoin de romantiser l'histoire et de nous représenter des héros, fils du peuple, victimes des grands et des rois. Il y aurait bien à dire sur le cas de Rembrandt. Quant à Watteau, lorsqu'on examine de sang-froid les témoignages sur sa vie, on se demande comment a pu se former la légende qui en fait un incompris. Agréé à l'Académie à l'âge de vingt-huit ans, choyé par des connaisseurs qui étaient ses amis, s'il fut malheureux, ce fut à cause de son caractère mélancolique et surtout de sa santé, cause de sa mort prématurée.

Qu'elles soient aussi un mal pour l'art, c'est presque aussi évident. L'art est un langage, et un langage est fait pour être entendu. C'est un risque grave si, proclamant la stupidité du public, il prend son parti, que dis-je ? il s'enorgueillit, de renoncer au principal office d'un langage.

On aurait tort, cependant, de se méprendre à la désolation dans laquelle Degas a passé la dernière partie de sa vie. L'affaiblissement de sa vue lui interdisait la joie qui, chez un artiste, survit à tous les déboires, à toutes les peines, à toutes les tristesses. Degas subissait le lot commun de ceux qui atteignent à un grand âge sans avoir constitué un foyer ni fondé une famille. Ce fut d'ailleurs avec une parfaite et simple dignité qu'il accepta la triple épreuve de l'âge, de l'infirmité et de la solitude. Si des déceptions répétées le dégoûtèrent vite de produire ses œuvres en public, si la lecture des journaux confirma son aversion de la critique, si, considérée dans son ensemble, la gent artiste lui parut aussi médiocre d'esprit que de caractère, il n'était pas né insociable, ni intraitable, ni atrabilaire.

Il appartenait à une famille riche, cultivée, où le goût des arts s'était déjà montré. De bonne heure, des voyages avaient développé sa curiosité ; ils avaient ouvert son esprit à la différence des mœurs, des types, des habitudes de vie, et cet apprentissage de la comédie humaine s'était fait sous le plus aimable ciel, en Italie, et les musées de cette patrie de la lumière et de la beauté avaient rassemblé devant ses jeunes regards tous les agréments de la création et des créatures. On peut croire qu'il débuta dans la vie avec de vifs espoirs et même une sorte de joyeuse confiance. Il a aimé le monde en homme du monde, comme avant lui Eugène Delacroix et Puvis de Chavannes, qui, comme lui, furent, à leurs heures, des solitaires et qui, à d'autres heures, ne dédaignèrent pas les plaisirs de la sociabilité.

Degas a étonné son temps, parce qu'il ne répondait pas à ce

que la foule se figurait sous le nom d'un artiste novateur et célèbre. Mais ni Delacroix ni Puvis de Chavannes ne ressemblaient non plus à cette fausse et niaise image : pour justifier une réputation de bizarrerie, ils n'avaient que cette originalité de concilier leur génie avec le bon ton, le bon goût, la bonne tenue et la discrétion de l'honnête homme bien élevé.

*
* *

Edgar-Germain-Hilaire de Gas¹ est né à Paris, rue Saint-Georges, le 19 juin 1834. Bien que tous deux de vieille race et de vieille culture françaises, son père et sa mère étaient venus de loin avant de se rencontrer à Paris, l'un étant né en Italie, à Naples, l'autre au delà des mers, à la Nouvelle-Orléans. Après son mariage avec M^{me} Musson, Auguste de Gas établit à Paris une succursale de la banque que sa famille possédait à Naples. Cinq enfants naquirent : trois fils, Edgar, Achille, qui fut officier de marine, et René ; deux filles, dont l'une devint la femme d'un architecte, M. Fèvre, tandis que l'autre retournait à Naples, ayant épousé son cousin, M. Morbilli.

Le jeune Edgar fit de bonnes études au lycée Louis-le-Grand. Il n'oublia jamais ce qu'il y avait appris. Plus tard il aimait à citer Molière et La Fontaine, Corneille et Racine, Pascal et La Rochefoucauld.

Au sortir du lycée, par égard pour sa famille, il se laissa,

1. C'est ainsi que son grand-père, qui avait émigré au moment de la Révolution, et son père ont toujours écrit leur nom. C'est ainsi d'ailleurs que l'artiste lui-même signa ses œuvres (tantôt *de Gas*, tantôt *De Gas*) jusque vers 1870 et même parfois après. Citons, entre autres, un dessin de 1861, signé : *E. de Gas*, représentant M. et M^{me} Valpinçon, fils et belle-fille d'une dame, amie d'Ingres, qui possédait la *Grande Baigneuse*, aujourd'hui au Louvre. Le tableau intitulé *Les malheurs de la Ville d'Orléans* ou *Scène de guerre au Moyen Age*, acquis pour le Musée du Luxembourg à la 1^{re} vente de l'Atelier Degas (6-8 mai 1918, n° 13), porte la signature : *Ed. De Gas*. Un pastel, représentant un *Cavalier en habit rouge*, qui est récemment entré au même Musée est signé : *De Gas*, 73.

comme tant d'autres, engager dans la nombreuse légion des étudiants en droit. Néanmoins ses parents ne s'opposaient pas à sa vocation d'artiste et ce fut avec leur permission qu'il s'inscrivit, en 1855, à l'École des Beaux-Arts. Il n'y fit que passer. Il travailla davantage dans l'atelier de Louis Lamothe, un Lyonnais, élève d'Hippolyte Flandrin, puis d'Ingres lui-même. Il garda toujours un bon souvenir de ce jeune professeur, pour qui Ingres était ce que fut Raphaël aux yeux d'Ingres lui-même : le dieu de la peinture¹.

En 1856 il part pour l'Italie et va d'abord à Naples, où habite une partie de sa famille². Son séjour à Rome fut plus long et plus profitable. Il travailla méthodiquement, visitant les musées, dessinant d'après les marbres antiques, étudiant, le crayon ou le pinceau en main, les dessins ou les peintures des maîtres.

De retour à Paris, il continuera d'ailleurs ses studieux exercices. Il n'est pas long à connaître et apprécier les nouvelles acquisitions de nos musées, même dans le département des antiques : à peine la *Victoire de Samothrace* est-elle arrivée au Louvre qu'il la dessine, telle qu'elle était avant qu'on l'eût remontée sur sa base en forme de proue. Les primitifs le passionnent pour leur sentiment naïf et savant, scientifique, pourrait-on dire, du dessin. Il copie Fra Angelico, Mantegna, Ghirlandajo, Botticelli. Mais sa prédilection pour les quattrocentistes italiens ne l'empêche pas de comprendre les grands classiques et il va tout droit, pour lui demander des leçons, au plus intellectuel de tous, à Nicolas Poussin. Fidèle à l'esprit et à la lettre et d'une souveraine aisance, sa copie de l'*Enlèvement des Sabines* est un chef-d'œuvre d'intelligence et de goût autant

1. Louis Lamothe (1822-1869) a décoré une chapelle dans l'ancienne église des Jésuites de la rue de Sèvres et exécuté divers travaux à Sainte-Clotilde et Saint-Vincent-de-Paul. M. Maurice Denis fait grand cas de ses dessins (*Théories*, p. 110).

2. Le Louvre possède depuis peu un carnet de croquis et d'aquarelles se rapportant à ces premiers temps de son voyage en Italie.

que celle qu'il fit de l'*Anne de Clèves* de Holbein. Mais il veut se mettre aussi à l'école des coloristes : il copie le *Portrait de Lady Leweson Gower* par Lawrence et fait une esquisse d'après les *Croisés* d'Eugène Delacroix.

Cependant, il entre en contact avec un monde lointain et une conception d'art vers lesquels commence à se porter l'attention de quelques curieux et où il va bientôt trouver des encouragements pour les inclinations les plus secrètes de son humeur personnelle. En 1856, le peintre et graveur Bracquemond l'avait initié au Japonisme en lui montrant un cahier d'estampes de Hokousaï.

Dès l'époque où il était censé suivre les cours de l'École de Droit, il avait acquis une réelle habileté dans la pratique de l'eau-forte. Le grand artiste qui, bien plus tard, fidèle à lui-même, terminait une lettre à un ami par cette charmante et fantaisiste formule : « Je vous renouvelle l'assurance de mon amour constant pour le dessin », c'est par le dessin qu'en effet il avait abordé le vaste empire de l'art. Ses premières planches datent de 1853 et 1854 : on y voit un cavalier, premier d'une longue lignée, et des portraits, présages non moins précieux d'une vocation d'analyste de la personnalité humaine¹. Deux ou trois ans après, en 1856, il est à Rome : malgré un reste de timidité dans les tailles fines et légères, c'est une œuvre remarquable que l'eau-forte où il nous présente le graveur Tourny, assis à sa table de travail, les bras croisés, tournant vers nous un visage réfléchi, un peu renfrogné, sous l'ombre d'un béret.

L'année suivante, à Rome encore, il grave l'admirable et sincère image du jeune artiste qu'il était alors, à vingt-trois ans. Le métier, plein de raffinement, de distinction et de goût, est original sans viser à l'extraordinaire. L'éclairage à contre-jour fait paraître déjà ce sens de la lumière que tant de tableaux doivent

1. Il prit pour modèles son frère René et une de ses sœurs, celle qui devint M^{me} Fèvre.

illustrer. Ici, par l'effet de cet éclairage est rendue plus mystérieuse et d'autant plus émouvante la confiance du jeune homme, ardent et réservé, tel qu'on le devine, passant de la vivacité à la douceur et gardant toujours hors des atteintes périlleuses le foyer intérieur.

*
* *

De retour à Paris, Degas, jusqu'en 1870, envoya au Salon, assez régulièrement, des portraits et des tableaux d'histoire. Tantôt ses envois étaient reçus, tantôt ils étaient refusés. Même reçus, ils n'attiraient guère l'attention. Cependant Puvis de Chavannes, en 1865, fit compliment à Degas du tableau que celui-ci exposait au Salon et qui était *Les Malheurs de la Ville d'Orléans*¹. Mais Puvis de Chavannes lui-même, quelle autorité avait-il, à cette date, sur la critique et sur le public? Après une courte apparition, toutes ces toiles dont nul journal n'avait parlé², étaient rentrées chez l'artiste, et là, bien peu nombreux furent ceux qui purent les voir, ou les entrevoir, pendant une cinquantaine d'années.

La guerre éclate. Degas s'engage. Ce n'est pas le seul trait de sa vie qui contredise une légende trop répandue, à laquelle, par une sorte de bravade, il ne fut pas lui-même étranger, et qui ne nous montre en lui que scepticisme, sécheresse, égoïsme. Un désintéressement absolu en matière d'argent, un souci rigoureux de ce qui peut, même indirectement, atteindre l'honneur d'un nom, une fidélité discrète et tenace aux amis de la jeunesse, sont les données véridiques d'un tout autre portrait moral.

Cet homme si distant, si sarcastique, si expert à décourager les familiarités, était capable de bonté agissante envers les hum-

1. P.-A. Lemoisne, *Degas* (L'Art de notre temps), p. 30.

2. Une exception doit être faite en faveur de Castagnary qui mentionna un des deux envois de Degas au Salon de 1867.

bles ou les malheureux : seulement il se donnait autant de mal pour cacher ces actes-là que d'autres pour les étaler. Un de ses biographes, qui fut pendant quarante ans son ami, nous dépeint la journée qu'il passa dans un fiacre, courant de maison de santé en maison de santé, accompagnant une folle, qui avait été sa bonne et à laquelle il voulait assurer les soins nécessaires¹. A un âge où il redoutait déjà tout ce qui dérangeait ses habitudes, il quitta brusquement Paris et son atelier pour aller, au fin fond de la Provence, aux obsèques d'un pauvre vieux peintre nommé de Valerne, qui n'avait pas eu de chance ni, sans doute, de talent et qui avait fini par échouer comme professeur de dessin au collège de Carpentras².

Il avait ressenti profondément les désastres de sa patrie en 1870 et 1871. Il s'occupait peu, à son ordinaire, des événements de chaque jour. Ayant horreur des politiciens et des gens officiels, il ne s'intéressait à la politique que dans la mesure où les grands intérêts nationaux étaient en cause. On le vit bien au choix qu'il fit dans une affaire qui partagea notre pays en deux camps : il suivit avec passion, avec intransigeance, ceux qui n'admirent pas que, sous couleur de reviser un procès mal jugé, on ébranlât les bases de la force et de la sécurité de la patrie. Son attitude n'est pas sans rappeler, dans des conjonctures analogues, celle d'un plus grand que lui, qui, comme lui, avait l'humeur solitaire et peu commode et qui semblait moins disposé encore, vivant hors de France, à se mêler de politique. Ce Nicolas Poussin qu'on aurait cru insensible à tout ce qui n'était pas son art et son œuvre, prit fort à cœur, « comme bon Français³ », les troubles de la Fronde. Il souhaite « que le tout se termine à la gloire de Dieu et au bien et au repos de notre pauvre patrie.

1. Paul Lafond, *Degas*, t. I, p. 98.

2. Paul Lafond, *Degas*, t. I, p. 90.

3. *Correspondance de Nicolas Poussin*, éd. Jouanny, lettre du 2 octobre 1648.

Quand il en sera ainsi, nous en ferons les feux de joie, mais jusque-là on ne pourra pas rire de bon cœur¹ ».

Il est permis de se demander si les malheurs de la France furent sans contre-coup sur le talent de Degas et si l'humiliation, le découragement, la sombre mélancolie engendrés en lui par la Guerre et la Commune ne donnèrent pas, pour une part, le ton à son œuvre².

Le capitaine de la batterie où avait servi le canonnier Degas était Henri Rouart, polytechnicien, ingénieur, peintre délicat et sincère, amateur d'art passionné et du goût le plus sûr. Les épreuves de l'année tragique consacrèrent une amitié qui avait commencé au lycée Louis-le-Grand et que la mort seule devait rompre. La maison familiale de son ami fut toujours ouverte à l'artiste solitaire comme un refuge intime et un foyer de réconfort; elle lui donnait aussi la joie de voir ses peintures et ses pastels au milieu des Corot les plus beaux et les plus rares, à côté d'œuvres magnifiques d'Eugène Delacroix, de Millet, de Rousseau, de Daumier.

Peu de temps après la guerre, à la fin de 1872, des raisons de famille et d'affaires le décidèrent à partir pour l'Amérique. A la Nouvelle-Orléans, il retrouva son frère René, qui y vivait depuis plusieurs années et était alors employé dans la maison de commerce de leur commun oncle, le frère de leur mère, M. Musson. C'est là que furent peints, en 1872 et 1873, deux tableaux très importants, la *Femme à la potiche* et le *Bureau de coton*.

A part le discret exotisme de la large fleur rouge, d'un rouge tropical, qui, entourée des feuilles lancéolées du cactus, s'étale dans un vase bleu sur la table devant la jeune femme en robe de mousseline qui était, la cousine et belle-sœur de l'artiste,

1. *Ibid.*, lettre du 7 février 1849.

2. Cette hypothèse a été indiquée par M. Henri Hertz, *Degas*, p. 74.

on ne voit guère que ce séjour en Louisiane ait eu de l'influence sur l'œuvre de Degas. Un tel artiste apprend partout, tire de tout de la nourriture pour son esprit ; à ce titre, toute nouveauté lui sert, ne fût-ce qu'en stimulant sa réaction. Parmi les nouveautés, quoi de plus agréable, à l'âge où l'on forme son répertoire d'images et de souvenirs, quoi de plus agréable et de plus profitable que le voyage ? Mais il ne fait que favoriser, faciliter, hâter cette germination intérieure qui seule importe. L'artiste ne pourrait-il pas prendre pour emblème le vers célèbre, si l'on osait le modifier un peu, de Mallarmé :

Tel qu'en lui-même enfin un lent travail le change ?

Il n'y eut pas plus d'américanisme chez Degas après son retour de la Nouvelle-Orléans qu'il n'y avait eu d'italianisme une douzaine d'années auparavant.

La guerre, puis ce voyage avaient assez longuement interrompu les rapports de l'artiste avec le public. Le contact ne fut repris qu'en 1874, non au Salon, où Degas jamais ne reparut, mais aux expositions des Impressionnistes.

C'est là, d'abord chez le photographe Nadar, puis chez Durand-Ruel, que Degas montra ses *Danseuses*, ses *Jockeys*, ses *Blanchisseuses*, ses *Modistes*, ses *Chanteuses de café-concert* et, avec ses meilleures œuvres, depuis les sobres peintures de sa première manière jusqu'aux pastels, hardiment diaprés, postérieurs à 1880, n'obtint guère que l'indifférence ou le scandale.

En 1886 eut lieu la huitième et dernière exposition des Impressionnistes. Degas y avait envoyé les célèbres études qui portaient ce titre général : *Suite de nuds de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner*. Sept ans plus tard, les *Paysages* exposés en 1893 chez Durand-Ruel furent son adieu au public.

*
* *

Après son retour d'Amérique, il fit encore quelques voyages. Il traversa de temps en temps l'Italie pour aller à Naples : il possédait alors, en commun avec ses frères et sœurs, une villa sur le Pausilippe, legs d'un oncle. Il fit plusieurs séjours en Angleterre ; en 1880, il passa deux mois en Espagne et poussa même jusqu'à Tanger¹. En France même, il rejoignit quelquefois des amis dans leurs villégiatures de vacances, tantôt en Auvergne, tantôt dans les Pyrénées, tantôt en Normandie ou, beaucoup moins loin de son atelier, à la Queue-en-Brie, chez Henri Rouart. Mais il ne se trouvait bien qu'à Paris. Avec le temps, il s'identifiait de plus en plus à son personnage de bourgeois parisien qui aime tout de sa ville, sa grandeur, son luxe, ses misères, les courses et les théâtres, et les petits métiers et les petites gens.

Ce peintre des *Danseuses* n'eut rien d'un noctambule. Pendant plus de vingt ans, il habita, à Montmartre, dans la rue de Laval, qui s'appela ensuite rue Victor-Massé, une maison dont la porte s'ouvrait en face d'un bal fameux, un des rendez-vous du monde où l'on s'amuse. Il eût pu être tenté d'y chercher des sujets d'observation, des modèles bénévoles. Il n'y entra jamais².

Dans les heures de détente et quand il ne songeait pas à percer

1. Il avait eu pour compagnon, dans ce voyage, le peintre italien Boldini. Une fois le voyage terminé, Degas, nous dit-on, se sépara de lui à la gare et ne voulut plus jamais le revoir (Lafond, *Degas*, t. I, p. 86).

2. Paul Lafond, *Degas*, t. I, p. 98. Cela ne veut pas dire qu'il n'ait pas recueilli sur place, dans les cafés-concerts des Champs-Élysées, dans les cirques, dans les coulisses des théâtres, la matière de tant de peintures ironiques et véridiques. Ce n'est peut-être que parce que ce « lieu de plaisir » se trouvait trop près de la maison où s'écoulait, dans la correction et la réserve, son existence, qu'il le raya du programme de ses explorations. J'y vois néanmoins un indice de caractère qui mérite d'être noté.

de ses flèches quelque victime choisie, il n'était pas incapable de bonhomie, ni de laisser-aller, et il se permettait aussi parfois quelque négligé. Mais, comme Delacroix, il avait horreur de la vulgarité et du débraillé. Comme Delacroix, et peut-être pour des raisons analogues, — souci ombrageux de l'indépendance, volonté de ne rien soustraire à l'art, — il resta célibataire. Les manières aristocratiques de l'un, avec leur reste d'Ancien Régime, s'étaient transformées chez l'autre, le siècle ayant marché, en l'humeur et les façons du grand bourgeois, frondeur et conservateur, réactionnaire et ami du peuple. L'un et l'autre eurent grand air au milieu d'une vie modeste. Comme Delacroix, Degas dînait volontiers en ville, pourvu que les hôtes et les convives fussent de vrais amis ou des esprits de qualité. Mais on n'entrait pas facilement chez lui. Suivant le beau mot de Maurice Barrès, il avait mis du silence et de la solitude autour de son imagination.

*
* *

Son fidèle biographe Paul Lafond nous a laissé une description curieuse de ce logis de la rue Victor-Massé où si peu de visiteurs furent admis. Degas occupait trois étages : le cinquième, c'était son atelier ; au-dessous, l'appartement où il prenait repas et repos.

Les meubles étaient ceux qui lui venaient de ses parents, des meubles bourgeois, surannés ; le style Louis-Philippe y régnait principalement. « J'ai le faste et l'étalage en horreur, écrivait Delacroix dans son *Journal*. J'aime les vieilles maisons, les meubles antiques : ce qui est neuf ne me dit rien. Je veux que le lieu que j'habite, que les objets à mon usage me parlent de ce qu'ils ont vu, de ce qu'ils ont été et de ce qui a été avant eux. » Degas pensait de même.

Les vrais grands artistes sont assez indifférents à ce qu'on

appelle les arts décoratifs. Ils croient à la hiérarchie des ouvrages de l'esprit et ne sont nullement disposés à mettre une table ou un bureau, si parfaits qu'ils soient, sur le même rang qu'un tableau de maître. Ils vont même jusqu'à ne pas trouver nécessaire que l'art s'exerce au bénéfice des objets usuels. Ces objets usuels, un homme raisonnable n'y cherche que la commodité, et c'est quand on prétend y mettre des intentions esthétiques qu'ils ont le moins de chances d'être beaux. Bien conçus en vue de l'usage, soigneusement exécutés par un ingénieur, un industriel, un artisan, il n'y a rien à leur demander de plus, tant que, neufs, ils sont encore chez le marchand ou l'ouvrier. S'ils sont depuis longtemps dans notre maison, ils y deviennent bientôt et avant tout des amis et des serviteurs, et que devons-nous demander à des amis ou à des serviteurs ? Non de l'esthétique, mais de l'affection et des services.

Chez Degas, il n'y avait pas seulement de vieux meubles sans autre valeur que celle du souvenir ; il y avait aussi beaucoup de désordre et de poussière.

« Des chevalets nombreux, surchargés de toiles ou de pastels en cours d'exécution ; d'autres peintures, retournées le long des murailles, les unes contre les autres ; des selles de sculpteur, des tables couvertes de mottes de terre glaise, de cires ébauchées, déjà à demi-écroulées ; des presses lithographiques ou à eau-forte, des boîtes à grains à graver ; des objets ayant servi à l'artiste comme accessoires s'y rencontraient de côté et d'autre : contrebasses, violons, baignoires, tubs, jupes et souliers de danseuses, un moulage de femme, un pupitre de chef d'orchestre, un piano, jusqu'à un escalier tournant de théâtre. Derechef, de toute part, c'étaient des boîtes de couleurs, des pastels, des cuivres et des zincs de graveur, des pierres lithographiques, des tabourets, des chaises dépaillées, de vieux fauteuils au velours arraché, des cartons à moitié liés par des ficelles, pleins à en crever. Arriver jusqu'à la place où travaillait Degas, entre un bureau couvert de lettres, de volumes et de papiers épars et le poêle, devenait tout un voyage où il fallait prendre maintes précautions pour ne rien renverser¹ ».

1. Lafond, *Degas*, t. I, p. 114.

Voilà ce que Paul Lafond vit dans l'atelier de la rue Victor-Massé.

Je ne soutiendrai pas qu'il y ait rien d'admirable dans un tel amas d'objets hétéroclites ni dans une telle négligence. Mais, lorsque l'on sait qui vécut et travailla au milieu de ce désordre, on pense que c'est parce qu'il avait de l'ordre dans l'esprit que Degas pouvait tolérer autour de lui, sans en pâtir, le désordre dans les choses. Dans ce désordre fait d'apports successifs, portant la marque de sa personne et des événements de sa vie, il savait trouver sa voie, s'il le fallait, à condition que l'on ne se permit pas de substituer un ordre arbitraire à un désordre dont lui, Degas, connaissait la secrète logique.

Au troisième étage, le mobilier n'était pas plus élégant et il était beaucoup plus clairsemé ; mais une magnificence d'un autre genre emplissait ces lieux singuliers. Là était, dans des pièces presque nues, la collection privée de Degas.

Ces tableaux qu'il rassembla pour son plaisir personnel sont le plus éloquent des hommages aux maîtres qu'il préféra. Ils ne sont pas non plus un témoignage négligeable sur Degas, sur son goût, sa culture, sa liberté de jugement. S'intéresser aux œuvres d'autrui si bien qu'on souhaite, à prix d'argent, de les avoir en sa possession, sous ses yeux, n'est pas un fait commun chez les peintres. Il est encore plus rare qu'ils apprécient, qu'ils achètent les œuvres de leurs contemporains, de leurs rivaux. Or, à côté d'Ingres, de Delacroix, de Corot, la collection de Degas contenait des morceaux heureusement choisis de Manet et faisait une place importante à Cézanne et à Gauguin. Quatre grands portraits, une vingtaine de tableaux ou d'études, trente-cinq dessins, manifestaient la primauté d'Ingres. Le nombre et la rare qualité des pièces portant le nom d'Eugène Delacroix ne furent cependant pas la moindre surprise que nous réservât, lorsqu'elle fut livrée aux enchères, cette collection jusqu'alors si jalousement cachée.

L'homme qui à de beaux dessins et à quelques charmantes aquarelles avait réuni la pathétique *Mise au tombeau*, l'exquise, l'éclatante, la précieuse étude d'intérieur qui s'appelle *L'Appartement du Comte de Mornay*, le *Portrait du baron Schwiter*, où l'auteur s'égale à Lawrence pour l'aisance et le dépasse infiniment pour l'expression, enfin la belle copie d'après Rubens (*Henri IV donnant la Régence à Marie de Médicis*), avait sans aucun doute un sentiment vif, intime et profond du génie de Delacroix.

Quand Degas devint collectionneur (ce fut surtout à partir de 1890), un zélateur passionné d'Ingres pouvait sans apostasie rendre justice à Delacroix. Le temps n'était plus des luttes sans merci entre les deux maîtres et entre leurs champions. Baudelaire, dans des études qui, après plus de soixante ans écoulés, restent l'honneur et le modèle de la critique d'art, avait donné l'exemple. Il avait consacré son principal effort à défendre, à commenter, à expliquer le grand peintre de la Galerie d'Apollon et des *Croisés à Constantinople*, alors que celui-ci était encore l'objet de haines acharnées. En même temps il avait la clairvoyance et l'élégance d'écrire quelques pages mémorables sur l'illustre rival d'Eugène Delacroix : hors des lieux communs et de l'admiration de commande, il pénétrait pour la première fois jusqu'à l'essence et jusqu'à l'originalité propre de ce maître. Depuis Baudelaire, il est loisible et même facile de comprendre et d'aimer à la fois Ingres et Delacroix. Ce n'est cependant pas une hypothèse arbitraire que de leur assigner des périodes successives dans la vie d'Edgar Degas. Il ne serait même pas impossible de dater par certaines œuvres de l'âge mûr l'avènement d'Eugène Delacroix et le partage d'un empire où Ingres avait jusqu'alors régné seul.

*
* *

Jusqu'au moment où, après une controverse assez vive, l'État

finit par accepter la donation Caillebotte pour le Luxembourg, le Musée de Pau fut la seule galerie publique de France où l'on pût voir un tableau signé par Degas. C'était d'ailleurs un chef-d'œuvre : le *Bureau de coton*¹. L'incomparable série rassemblée par le comte Isaac de Camondo n'entra au Louvre qu'en 1914. Les collectionneurs furent longtemps peu nombreux qui faisaient accueil à Degas et la foule ignorait leurs trésors. C'étaient, en revanche, des amateurs d'élite, qui avaient su acquérir dans tous les genres des pièces de choix : Henri Rouart et son frère Alexis, Roger Marx, M. George Viau, M. Henry Lerolle, M. et M^{me} Ernest Chausson. Entre temps, des œuvres capitales émigraient en Amérique².

Le plus riche collectionneur de tableaux de Degas était Degas lui-même. Mais c'était le plus secret, et ce n'était pas le plus soigneux. Le grand *Portrait de famille* qui est maintenant au Luxembourg fut longtemps roulé dans un coin ; lorsqu'il fut acquis par l'État, il gardait encore quelques traces regrettables de ce traitement injurieux. Il fallut la mort de l'auteur, non seulement pour qu'il fût admiré, mis à sa place par les historiens et les critiques, mais pour que l'on sût même son existence. L'œuvre est unique par la dimension de la toile et l'importance de la composition. Mais combien d'autres tableaux, achevés ou ébauchés, furent ainsi oubliés, dissimulés, ensevelis sous la poussière de l'atelier, particulièrement les œuvres si séduisantes de la jeunesse. C'est presque un Degas inconnu qui nous fut alors révélé.

On doit d'ailleurs s'attendre à la continuation de telles découvertes. Parmi les peintures de cette époque qui avaient quitté l'atelier, le plus souvent parce que l'artiste les avaient données à un parent ou à un ami, plusieurs, et non des moins belles,

1. Peint en 1873, acquis en 1878.

2. Particulièrement dans les collections de Mrs. Gardner, de Mrs. Montgomery Sears, de Mrs. Havemeyer, Mr. A. A. Pope, etc...

étaient restées inconnues du public. D'autres le sont encore vraisemblablement. C'est ainsi que nous connaissons depuis peu le *Portrait de famille* qui est entré en 1923 dans la collection de M. David Weill, et les deux tableaux, l'*Orchestre* et le *Portrait de M^{lle} Dihau* dont le Louvre a récemment acquis la nue propriété. L'exposition dont M. Marcel Guérin a pris l'initiative et qui, au moment où ces pages s'impriment, se prépare dans la galerie Georges Petit, va projeter encore bien des clartés nouvelles sur l'homme et sur l'œuvre.

Un prix exceptionnel obtenu dans une vente en 1912 fixa tout d'un coup dans le public cette formule : « Degas, le peintre des danseuses ». On disait aussi que ce n'était pas l'attrait de la beauté qui avait conduit et retenu ce spectateur ironique sur la scène ou dans les coulisses des théâtres.

Certes, les *Danseuses*, et aussi les *Blanchisseuses*, les *Femmes à leur toilette*, les *Chanteuses de café-concert*, sans oublier les *Jockeys*, méritent leur réputation. Ils consacrent glorieusement le titre que d'autres, plus renseignés, donnent à Degas et qu'il parut ambitionner lui-même, celui de peintre de la vie moderne. Grâce au testament de Caillebotte et à la libéralité plus magnifique encore du comte Isaac de Camondo, nos musées du Luxembourg et du Louvre possèdent quelques exemples qui sont parmi les plus beaux de ces diverses séries. Le *Foyer de la Danse* (1872), la *Classe de Danse* (1874), la *Danseuse étoile* ne sont pas près de perdre l'admiration des connaisseurs. Il y a cependant des tableaux qui ne rentrent dans aucune de ces suites fameuses, qui ne prétendent même pas à la modernité du sujet, qui furent longtemps ignorés ou passèrent presque inaperçus et qui aujourd'hui doivent se placer au premier plan de nos réflexions sur l'art de Degas.

*
* *

Lorsqu'il revint d'Italie, le jeune Degas semblait fait pour se partager entre le dessin, le portrait et la peinture d'histoire.

Ce sont, en effet, des portraits et des tableaux d'histoire qu'il envoie, avec des fortunes diverses, au Salon. *Les jeunes filles spartiates s'exerçant à la lutte* sont de 1860 ; *Sémiramis construisant une ville*, de 1861 ; *Scène de guerre au Moyen Age*, toile appelée aussi *Les Malheurs de la ville d'Orléans*, de 1865. Or, le grand *Portrait de famille* est du même temps que *Sémiramis* et, l'année même où il exposait au Salon les *Malheurs de la ville d'Orléans*, Degas inaugurait, sous le nom de la *Femme aux Chrysanthèmes*, ces partis de composition et de mise en toile insolites qui devaient si fort étonner et scandaliser ses contemporains et, du premier coup, il allait à l'extrême de l'intransigeance, jusqu'à un point que, dans le portrait du moins, il ne dépassera pas.

Tout jeune, Degas avait vu dans une maison amie, celle des Valpinçon, des œuvres importantes d'Ingres, entre autres, la *Grande Baigneuse*, aujourd'hui au Louvre ; le maître lui-même y paraissait quelquefois. Degas aimait à rappeler le seul conseil qu'il eût recueilli de ces lèvres vénérées : « Faites des lignes, jeune homme, beaucoup de lignes, de souvenir ou d'après nature ; c'est ainsi que vous deviendrez un bon artiste¹. » Degas en fit, et il en est dans ses crayons de la vingt-cinquième ou de la trentième année, portraits ou études, qui ne redoutent pas le rapprochement avec les plus beaux dessins des plus illustres dessina-

1. Cette tradition a été assez répandue depuis longtemps chez les amis de Degas et celui-ci ne l'a jamais démentie. M. Maurice Denis l'a recueillie dans son volume *Théories*, publié en 1912, p. 94. Sans y faire allusion, cependant, Paul Lafond affirme un fait qui la rendrait impossible : d'après lui, Degas n'aurait vu Ingres qu'une fois, à l'occasion d'un accident. Ingres ayant été sous ses yeux, dans la rue, renversé par une voiture, Degas l'aurait aidé à se relever et l'aurait reconduit chez lui (Paul Lafond, *Degas*, t. I, p. 32). D'autre part, on connaît un mot de Degas lui-même qui ressemble beaucoup à celui qu'il aurait attribué à Ingres, et ce mot nous a été précisément transmis par Lafond (t. I, p. 20) : « Faites un dessin, recommencez-le, calquez-le, recommencez-le et calquez-le encore. » M. Marcel Guérin possède des pages d'un petit carnet de Degas où l'on voit un croquis rapide, fait probablement dans quelque cérémonie officielle, représentant le profil d'Ingres avec le collet brodé de son habit d'académicien.

teurs de tous les temps et d'Ingres lui-même. Certains même de ces dessins, si l'on n'y trouve pas le style impérieux des crayons d'Ingres, n'ont pas non plus ce que ceux-ci montrent souvent d'un peu forcé, ce maniérisme plein de charme tout à tour et d'autorité, mais aussi, oserais-je le dire ? ce je ne sais quoi de pincé, de « chinois », suivant le mot que répétaient volontiers les adversaires de l'homme qu'ils appelaient « un Chinois égaré dans Athènes ». Quelques-uns des portraits de femmes et de jeunes filles dessinés par Degas entre 1859 et 1870 sont des chefs-d'œuvre de vérité et de vie, et ils ont quelque chose de libre, qui n'est pas chez Ingres. Dans les divers dessins à la mine de plomb qu'il fit vers 1865 de Manet, on ne sait ce qui enchante le plus, de la qualité du trait considéré en lui-même, ou de la riche signification psychologique dont il est chargé ; le modèle d'un artiste tel que Degas étant ici un artiste tel que Manet, quel surcroît de plaisir et de curiosité satisfaite n'en résulte-t-il pas pour nous ?

Dès ses premiers contacts avec l'art et la réalité, Degas nous prouve que ni le désir de la perfection, ni l'effort le plus tendu par lequel l'artiste veut êtreindre un objet, ni même l'analyse du mouvement et la poursuite de l'inédit ne lui feraient rien perdre de ses qualités fondamentales : l'aisance et le naturel. C'est un des traits qui assurent à son œuvre un caractère classique. Degas est sous ce rapport plus classique encore qu'Ingres lui-même. Car le vrai classique est naturel, même dans la nouveauté : il est naturel, parce qu'il vise à l'universel, même lorsqu'il paraît principalement occupé de voir et de rendre ce que personne n'a observé avant lui.

Il n'y a, je crois, parmi les dessins du XIX^e siècle, rien qui s'approche davantage du style des maîtres, rien qui soit d'une beauté à la fois plus rare et plus apte à être comprise de tous, que les études de nus et de draperies faites pour *Sémiramis* ou pour les *Malheurs de la ville d'Orléans*. Quelques-uns d'entre

eux, tels qu'on les voyait dans les reproductions du luxueux *Album* édité par Manzi, furent longtemps tout ce que l'on connaissait de ces deux tableaux qui, à peine achevés, ne sortirent plus de l'ombre où ils avaient été relégués.

La *Femme nue vue de dos* montre avec quel scrupule l'artiste poussait les études préparatoires de ses personnages : cette femme nue devait être dans la peinture une femme drapée qui monte en char ; elle n'existe d'ailleurs que sur une ou deux des esquisses peintes qui nous ont été conservées : elle a été supprimée dans la composition définitive. Une autre admirable étude de nu représente une femme au profil de médaille, accroupie sur le sol dans une attitude méditative : elle s'appuie à terre de sa main droite et de son genou droit plié, tandis que l'autre bras s'accoude au genou gauche relevé et que la main, sous le menton, porte le poids du visage un peu incliné en avant. Cette belle figure, qui n'est que celle d'une suivante de Sémiramis, n'a pas subi le sort de l'autre, quand l'artiste a resserré sa composition ; elle a été seulement revêtue d'une robe longue qui ne laisse passer que ses mains et ses pieds.

Degas resta dans la suite fidèle à cette pratique aimée des maîtres que ne satisfait pas l'à peu près. Un peu plus tard, en 1868, il étudiait aussi sur le nu les figures de Nomedda et de sa suivante pour son curieux tableau du *Ballet de la Source*¹. Innombrables sont les dessins de modèles nus dans des poses de danseuses et qui deviendront, en effet, des danseuses revêtues du costume traditionnel. Quelquefois, c'est toute une composition de figures assez nombreuses, ballerines dans leurs exercices ou se reposant au foyer de la danse, qui est préparée, étudiée en nu, comme dans cette fameuse « préparation » de David pour

1. Cette fois l'étude de nu était peinte à l'huile (1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 38). On connaît aussi une étude de nu pour un *Jockey à cheval* (3^e vente Degas, 5-6 avril 1919, n° 131).

le *Serment du Jeu de Paume* où l'on voit, tous nus et en per-ruque, les députés proclamant, de leurs bras tendus et de leurs bouches ouvertes, leur enthousiasme révolutionnaire¹. De ces nus de *Danseuses*, il en est un qu'il me semble piquant de rapprocher de la *Femme qui monte dans un char*. Trente ans après, ce dessin est une étude pour un mouvement presque semblable. Mais, cette fois, la femme nue, au lieu de la tunique babylonienne des suivantes de Sémiramis, attend la jupe de gaze et le maillot de la moderne ballerine et son geste sera celui de la « danseuse à la barre ».

Un autre dessin exécuté en vue du tableau de *Sémiramis* nous montre une figure debout sur un char et tenant les rênes. La tête et les mains sont à peine indiquées. C'est une simple étude de draperie et c'est un chef-d'œuvre. Les plis de l'étoffe sont rendus, dans la richesse de leur matière et la souplesse de leur ligne, d'un crayon si délié, si aigu, si exact, d'une main si légère et si ferme, que, pour trouver des termes de comparaison, on pense invinciblement, par delà Ingres, au-dessus d'Ingres; aux quattrocentistes florentins et à Léonard de Vinci lui-même². On reconnaît le fruit qu'un artiste merveilleusement doué a retiré de ses visites studieuses aux musées de France et d'Italie, de ses méditations devant les maîtres.

La science du corps humain et la perfection de la forme ne sont pas moins évidentes et la liberté est encore plus grande

1. Parmi d'autres exemples de préparation en nu, on en peut citer auxquels la nature du sujet donne un caractère plus insolite: deux croquis de Raphaël sur la même feuille pour une *Vierge* assise, un dessin à la plume de Poussin pour son tableau de l'*Assomption de la Vierge*. Dans ce dernier dessin, la *Vierge* est nue, nus aussi les quatre anges qui la soutiennent; nudité très chaste, d'ailleurs, manifestement employée comme un simple moyen de mise en place. Un cas plus curieux encore est celui des deux dessins de la collection Bonnat où Ingres a cherché la pose de deux portraits de grandes dames.

2. Cet admirable dessin n'a pas non plus passé dans la peinture par suite des dispositions que l'artiste adopta pour l'état définitif de son œuvre.

dans les dessins où Degas a étudié pour les *Malheurs de la ville d'Orléans* les figures des pauvres femmes dépouillées de leurs vêtements que les soudards vainqueurs laissent, mortes ou respirant encore, au bord de la route. Quelques-unes s'enfuient, et leur fuite exprime la honte autant que la crainte des flèches que les cavaliers, en se retournant sur leurs montures, leur décochent négligemment, avant de quitter ce champ de butin et de carnage. Les autres sont immobiles, soit liées à des arbres, soit, déjà mortes, à terre. La grâce de la jeunesse et l'élégance des formes féminines n'ont jamais été mieux senties ni rendues, fût-ce par Prud'hon, que dans un de ces dessins. Cette grâce et cette élégance nous touchent d'autant plus qu'elles nous apparaissent comme des moyens discrets et puissants d'exprimer une horreur tragique : la pitoyable victime est attachée par un bras à une grosse branche et sa tête, avec une dernière plainte, s'affaisse sur sa poitrine.



Ces études de nus et de draperies sont, avouons-le, par leur beauté, leur maîtrise, infiniment supérieures aux tableaux dont ils sont les travaux d'approche. Degas a fourni un long effort pour le tableau de *Sémiramis*, où il a groupé sept ou huit grandes figures — sans compter un cheval¹ — sur une terrasse dominant un fleuve et un vaste horizon. Malgré de beaux détails et un je ne sais quoi de mesuré et de singulier à la fois, un air non convenu de grandeur familière, il faut reconnaître que cette toile porte les traces d'un enfantement pénible et d'une exécution laborieuse. Les *Jeunes filles spartiates* qui l'avaient précédée d'un an et les *Malheurs de la ville d'Orléans*, qui lui sont de

1. Il y a aussi une étude admirable pour ce cheval, étude qui, d'ailleurs, précède de peu le premier tableau de *Courses* peint par Degas.

quatre ans postérieurs, ont plus d'agrément et de vie. Quoique inspirées par les mêmes ambitions, les deux toiles, peut-être à cause de leurs dimensions moindres, ont un style moins tendu. Les unes et les autres nous apparurent, après la mort de l'artiste, comme des documents des plus curieux; fort inattendus pour ceux qui enfermaient Degas dans un réalisme en quelque sorte congénital, bien précieux pour nous qui surprenions, en même temps qu'une longue et sérieuse formation classique et, si l'on veut, académique, l'éveil spontané d'un goût tout personnel et sans timidité¹.

Dès cette époque, l'observateur perce déjà sous le peintre d'histoire. Ainsi que l'annonçaient les eaux-fortes si belles de la vingtième année et des années suivantes, c'est par le langage du portrait que le chercheur de vérité humaine s'efforce de traduire ses aspirations. La curiosité de la vie moderne se laisse deviner même dans les essais historiques. Tandis que le fin visage de Sémiramis, ses traits menus et un peu meurtris font penser à certains modèles mondains des portraits exécutés vers le même temps, les « jeunes filles spartiates » évoquent par avance les *Danseuses* dont Degas va bientôt se faire le spirituel et véridique annaliste. Cette modernité des types est un ingrédient aussi imprévu que piquant dans une composition qui rappelle d'assez près un des pendentifs peints par Delacroix pour la Bibliothèque du palais du Luxembourg. C'est peut-être pour nous la cause d'une impression d'art ambiguë, incertaine. C'est ce qui fait aussi que nous interrogeons cette toile et ses pareilles avec une attentive sympathie.

Il serait inexact de dire que *Salammbô* ait inspiré au jeune

1. Il faut citer encore, parmi les essais historiques, *Alexandre et Bucéphale* et la *Fille de Jephthé*. Bien qu'ils soient postérieurs à *Sémiramis*, la personnalité de Degas y est moins visible. Il y a de grandes qualités de mouvement et de composition dans la *Fille de Jephthé*; mais l'influence de Delacroix y est un peu trop marquée.

Degas le goût des reconstitutions archéologiques : le célèbre roman ne parut qu'en 1863, deux ans après *Sémiramis*, trois ans après les *Jeunes filles spartiates*. Mais Flaubert et Degas obéissaient l'un et l'autre à ces courants mystérieux dont se compose l'atmosphère d'un temps, sans qu'on en saisisse le plus souvent l'origine. N'oublions pas Leconte de Lisle, ni ses poèmes « antiques » ou « barbares ». Le prophète en exil, l'auteur de la *Légende des siècles*, Hugo, n'a-t-il pas suivi alors (car il n'a fait que le suivre) le même mouvement ?

En 1857, le jeune Degas retrouvait à la Villa Médicis Élie Delaunay, son camarade de l'atelier Lamothe. Dans ce milieu, il noua des amitiés que la divergence ultérieure des carrières ne fit pas oublier, avec Léon Bonnat, avec Paul Dubois, avec Chapu. Sur ces artistes, dont Degas et Bonnat étaient les plus jeunes, Gustave Moreau, leur aîné à tous, exerçait par le raffinement de son esprit, par la poésie de sa pensée, par la hauteur de ses ambitions, un prestige indiscuté. Voilà, sans doute, pourquoi, dans *Sémiramis* et dans les *Jeunes filles spartiates* comme dans les *Malheurs de la Ville d'Orléans*, l'influence d'Ingres et celle de Gustave Moreau, tantôt se livrent un conflit et tantôt s'amalgament. Ce qui appartient en propre à Degas, c'est l'idée de donner aux figurants d'une scène antique des types pris dans la vie courante, et cela sans ironie, avec le désir sincère de fondre dans une harmonie décorative ces éléments antagonistes, audace très neuve alors et par laquelle, sans que les résultats soient à comparer, Degas se rapproche plutôt de Puvis de Chavannes que de Gustave Moreau¹. On aurait donc tort de ne voir dans les

1. Puvis de Chavannes et Degas avaient-ils reconnu le lien qu'il y eut, à une certaine heure, entre eux ? J'ai rappelé l'opinion favorable de Puvis sur les *Malheurs de la ville d'Orléans*, opinion qui ne saurait avoir laissé Degas indifférent. Ajoutons que le même Puvis posséda pendant quelque temps l'originale esquisse, dite *Lyda*, d'une jeune femme portant une lorgnette à ses yeux et cachant ainsi la plus grande partie de son visage ; ce qui prouve qu'il ne détestait pas les paradoxes, quand ils étaient de

tableaux d'histoire de Degas que des travaux d'élève docile et la persistance de la tradition académique. Non, à cette époque, s'éprendre de l'idéal qui alimentait la chimère de Gustave Moreau et qui, chez Puvis de Chavannes, engendra les plus nobles réalités, n'était pas d'un esprit sans force¹.

Degas. D'autre part, deux dessins de Puvis de Chavannes figuraient à la vente de la collection privée de Degas. Celui-ci rencontrait souvent Puvis chez M^{lle} d'Anethan, sœur du ministre de Belgique, peintre elle-même, et aux dîners d'une Américaine amie de la France et des artistes, Mrs. Holland. Parmi les « mots » de Degas qui s'appliquent à des artistes contemporains, il en est peu qui témoignent d'une entière bienveillance. Or, celui qui concerne Puvis est un éloge sans restriction : « Personne comme lui n'a trouvé la place juste des personnages dans une composition. Cherchez à déplacer une de ses figures d'une ligne, d'un point, vous n'y arriverez pas ; c'est impossible » (cité par Lafond, *Degas*, t. I, p. 142).

1. Notons qu'au moment où Gustave Moreau débutait, des mouvements analogues se produisaient en Angleterre et en Allemagne. Sans se concerter, et avec les différences tenant aux individus et aux races, Gustave Moreau, les Préraphaélites et Boecklin traduisaient les mêmes aspirations.

III

Les *Jeunes filles spartiates*, *Sémiramis*, les *Malheurs de la ville d'Orléans* ne marquent pourtant que des étapes mélancoliques sur une voie bientôt abandonnée. Dans les portraits du même temps, nous saluons les qualités pleinement épanouies et les riches promesses d'avenir. Le *Portrait de famille* qui appartient maintenant au musée du Luxembourg est presque exactement contemporain de *Sémiramis*. Ce sont, avec la *Fille de Jephté*, les plus grandes toiles qui soient sorties des mains de l'artiste¹. Il est curieux que ce grand effort soit circonscrit à une courte période de jeunesse.

On a contesté cette date. On a paru surpris qu'une si grande toile, une œuvre si importante, — quatre portraits de grandeur naturelle, cas unique dans la carrière de Degas, — eût pour auteur un si jeune homme. On remarquait, d'autre part, que le livret du Salon de 1867 porte, au nom d'« Edgard de Gas », la mention : *Portrait de famille*.

Mais cette mention est vague. Elle peut s'appliquer à plus d'une toile, grande ou petite, peinte par Degas, dans cette période où il fit si souvent poser devant son chevalet ses parents ou ses amis. La meilleure preuve en est qu'il avait précisément deux toiles au Salon de 1867 et qu'elles étaient toutes deux qualifiées : *Portraits de famille*². Or l'une d'elles n'avait certainement aucun

1. La *Fille de Jephté* a 1^m,93 de haut sur 2^m,96 de large ; le *Portrait de famille*, 2 mètres de haut sur 2^m,53 de large ; *Sémiramis*, 1^m,48 de haut sur 2^m,55 de large.

2. Nos 444 et 445.

rapport, ni pour la dimension ni pour la composition, avec le tableau du Luxembourg. Elle fut, par extraordinaire, élogieusement citée dans un journal. « *Les deux Sœurs*, de M. E. de Gas, un débutant qui se révèle avec de remarquables aptitudes, dénotent chez leur auteur », écrivit Castagnary, « un sentiment juste de la nature et de la vie. » Si le second envoi de Degas avait été la grande et magistrale composition que nous admirons aujourd'hui au Luxembourg, comment eût-il été passé sous silence par un critique qui se montrait si favorable à une œuvre d'une portée plus restreinte ?

Il n'y a donc rien à tirer du livret du Salon relativement à la date de la toile du Luxembourg. Quant aux autres arguments, ils peuvent très bien se retourner.

Oui, cette grande toile marque un talent original ; elle suppose une vraie maturité, bien surprenante chez un jeune homme de vingt-six ou vingt-sept ans. Mais n'est-ce pas un trait de sa personnalité, que ce jeune homme-là ait paru mûr dès ses débuts ? Où est, chez Degas, ce mélange de fougue et de faiblesse qui est commun chez les débutants, même les mieux doués ? Dans un genre plus modeste, il est vrai, — mais le talent ne se mesure ni à la dimension de l'ouvrage ni à l'instrument employé, — son propre portrait à l'eau-forte n'est-il pas un chef-d'œuvre ? Or il est antérieur de trois ou quatre ans à la date que je crois être celle du *Portrait de famille*. Cette maturité ne paraît-elle pas déjà, non sans une certaine froideur, tout comme dans la toile du Luxembourg, dans les peintures faites à Rome en 1857, la *Mendiantة romaine* et la *Vieille femme assise* ?

Il y a, en effet, il faut l'avouer, quelque sécheresse dans notre grand *Portrait de famille* ; on y voit quelques-uns des défauts remarqués dans le tableau de *Sémiramis*. Mais, ici, la part des qualités est infiniment supérieure, parce qu'elles sont toutes orientées dans le sens du génie naturel de l'artiste, qui est curio-

sité des types humains et don de vérité. En 1867, Degas se livrait davantage à sa fantaisie, déjà sûre d'elle-même et il peignait d'une touche plus libre. C'est parce que le *Portrait de famille* du Luxembourg est l'ouvrage d'un très jeune homme qu'il est demeuré un cas unique. En dépit de mérites dont il avait le droit de tirer orgueil et confiance, Degas considéra sa tentative comme un demi-échec. Connaissant mieux sa force et où elle résidait, il a voulu se limiter dans l'espace pour aller plus au fond des choses et faire, s'il se pouvait, des chefs-d'œuvre avec ce qui n'eût inspiré à d'autres que ces productions frivoles que la mode pare de ses couleurs et qu'elle efface bientôt?

Ainsi le raisonnement nous mène à penser que cette grande toile où l'on voit réunis dans un salon un père, une mère et deux petites filles, fut peinte vers 1860-1862, c'est-à-dire peu avant ou peu après *Sémiramis*. Au moment où elle fut acquise pour les Musées Nationaux, une tradition que personne alors ne sut vérifier lui attribuait la date de 1860 et c'est cette date que j'avais acceptée, en 1918, dans une étude sur *Degas* que publia la *Gazette des Beaux-Arts*. Aujourd'hui des renseignements fournis par M. Vincent Imberti à M. Marcel Guérin et dont celui-ci a fait usage pour son *Catalogue de l'Exposition Degas*, condamnent définitivement l'opinion de ceux qui, s'appuyant sur le livret du Salon, prétendaient que le *Portrait de famille* du Luxembourg devait être de 1867. Ils nous permettent en même temps de confirmer et aussi de compléter les intéressantes indications recueillies en 1921 par Louis Gonse auprès de M. Bartholomé, qui fut pendant les vingt ou vingt-cinq dernières années, un des amis les plus intimes de Degas ¹.

La dame en noir qui est debout entre ses deux fillettes était née Laure de Gas; elle était une des sœurs d'Auguste de Gas,

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXXIX (1921), p. 300 et suiv., sous le titre : *État civil du « Portrait de famille » d'Edgar Degas*.

le père de l'artiste, sœur évidemment beaucoup plus jeune que son frère. Elle avait épousé en Italie le baron Bellelli¹, qui fut sénateur du royaume de Sardaigne, puis d'Italie, et c'est lui que nous voyons assis, dans un fauteuil, près de la cheminée ; c'est lui aussi qui est représenté seul dans un portrait jusqu'ici inconnu et qui figurera à l'Exposition de la Galerie Georges Petit. Outre la partie de sa famille qui habitait Naples, Degas avait donc des parents dans une autre province de l'Italie. C'est à Florence, comme l'avait déjà noté Louis Gonse, que le grand *Portrait de famille* fut exécuté. Le baron Bellelli mourut en 1864, ce qui nous donne le terme après lequel il est impossible de placer le *Portrait de famille* en nous laissant toute latitude de le supposer, comme les vraisemblances logiques nous y invitent, antérieur de deux ou trois années.

Avec ses qualités et ses défauts, cet ouvrage de jeunesse s'impose à notre admiration, tant le calme, l'autorité, l'aisance d'une vaste composition s'y allient à l'amour intransigeant du vrai. L'air renfrogné du chef de famille dans le fauteuil où il s'enfonce, le brusque mouvement qui remonte ses épaules, sa tête massive aux cheveux rares et roux, sont des traits de vérité qu'on est plus accoutumé à voir dans une scène de genre que dans un portrait, surtout dans un portrait que sa dimension même et la sévérité de son ordonnance élèvent jusqu'à la plus haute hiérarchie de l'art. A l'autre extrémité de la toile, une femme en deuil pose une main sur l'épaule d'une fillette rousse, tandis que la sœur de celle-ci est assise sur une chaise et, de son tablier blanc à bavette, fait la clarté centrale de la composition. La jeune mère,

1. Dans un article récent (*Figaro artistique*, 6 mars 1924), où, sans connaître les renseignements qui m'ont été communiqués depuis par M. Marcel Guérin, je conclusais de même pour la date du *Portrait de famille*, j'ai eu le tort de croire que Louis Gonse avait mal lu ou mal imprimé le nom des parents de Degas. Sur la foi de Paul Lafond (*Degas*, t. II, p. 12), je les appelais Bellotti. Louis Gonse nous faisait bien connaître le nom exact : Bellelli.

avec ses vêtements noirs, son œil noir, ses lèvres serrées, son teint pâle, est une mince figure austère et sans grâce; mais elle a une sorte de distinction froide et impérieuse, soulignée par le geste de la main longue et blanche qui s'appuie à la table. La petite fille rousse a les mains sagement croisées sur son tablier. Cette attitude rappelle une œuvre fameuse dont, précisément, Degas a fait la copie: la *Reine Anne de Clèves* de Holbein. Il n'est pas jusqu'au visage rond et rose, aux cheveux strictement serrés, aux yeux bordés de cils trop clairs, qui n'ajoutent à la ressemblance¹. Rien, néanmoins, dans cette figure si vraie, ne sent le pastiche: le rapprochement tourne à l'honneur de l'artiste qui, si jeune, imite avec fruit et interprète sans asservissement le modèle d'un maître. La fillette assise a un minois futé, et ses cheveux châains sont souples.

L'intérêt, comme il sied, se concentre sur les portraits; mais, pour notre plaisir, les accessoires n'ont pas été négligés, ni le papier à fleurs du mur, ni la cheminée avec sa pendule, ses flambeaux, son cordon de sonnette et le mystère lumineux des reflets que capte la glace. C'est déjà la maîtrise que l'on admire, une quinzaine d'années plus tard, dans le célèbre tableau du *Viol*. Un charme subtil, indéfinissable, récompense l'humilité du peintre. Pourquoi un simple ruban de passementerie qui pend le long de la glace et que suit une ombre légère sur le mur tendu d'un papier à bouquets ravit-il des spectateurs qui ne donneraient pas un regard au cordon de sonnette palpable, au mur réel? Pascal nous le dit: c'est une des énigmes de la peinture.

A cette date du xix^e siècle², un tableau comme la *Famille Bel-*

1. Cette ressemblance s'accuse encore davantage dans une précieuse étude de la même fillette, faite en vue du tableau, et qui appartient à la collection de M. Jacques Doucet.

2. La première des grandes réunions de portraits qui sont l'honneur de Fantin-Latour, *L'Hommage à Delacroix*, est de 1863; les autres sont très postérieures.

elli n'a d'antécédents, semble-t-il, que dans les dessins d'Ingres, ces modestes feuilles de papier où le grand dessinateur réunit autour d'un clavecin père, mère, enfants, amis et jusqu'aux serviteurs fidèles. Chaque personnage a la place qui revient à son âge, à son sexe, à son caractère : il est rendu avec autant de vérité que s'il retenait seul l'attention du portraitiste, et cependant il ne sort pas du rôle que lui assigne le plan général. Il se trouve que Degas a eu sous les yeux dans son atelier, — beaucoup plus tard sans doute, — le plus célèbre de ces dessins : la *Famille Forestier*¹. Les larges vides qui donnent tant d'ampleur à ces crayons d'Ingres se retrouvent dans la composition de Degas. Mais n'oublions pas qu'en nous donnant de si beaux modèles, Ingres les a toujours limités au petit format de la feuille de papier et aux simples ressources de la mine de plomb. Est-ce l'occasion, le désir ou le pouvoir qui lui a manqué pour les transporter sur une grande toile ? En tout cas, ce n'est pas un faible mérite du jeune Degas que d'avoir tenté et du premier coup réalisé, ce qui fut seulement indiqué, suggéré, par un maître².

1. L'original est au Louvre ; une réplique appartient à M. Lapauze. L'exemplaire possédé par Degas est, suivant M. Lapauze (*Ingres*, p. 60), un calque de la main du maître.

2. D'aucuns ayant critiqué l'acquisition de ce tableau pour les Musées Nationaux, d'autres ayant prétendu que l'acquisition, tout en étant souhaitable, ne justifiait pas la somme exorbitante que la caisse des Musées Nationaux avait dû verser aux héritiers de l'artiste, il me paraît utile de mettre au point les erreurs ou les exagérations qui ont été alors répandues dans le public. Voici quel fut le cours des négociations ; le récit en a été fait, dans l'article cité plus haut, par Louis Gonse, bien placé pour être renseigné, puisqu'il était alors vice-président du Conseil des Musées Nationaux. Le Conseil avait voté, sur l'initiative de Paul Leprieur, un crédit de 200 000 francs. La famille, qui avait reçu, dit-on, une offre de 500 000 francs, ramena son prix, pour les Musées Nationaux, à 400 000 francs. Après plusieurs entrevues, elle fit une nouvelle concession de 100 000 francs. M. le comte et M^{me} la comtesse de Fels offrirent 50 000 francs, et l'État, par une contribution exceptionnelle, ajouta les 50 000 francs qui manquaient. C'est donc une somme de 250 000 francs qui a été déboursée sur le trésor public pour l'acquisition de ce tableau, soit 50 000 francs par l'État et 200 000 francs par la caisse des Musées Nationaux.

Le type même de cette composition où je crois deviner une influence assez directe d'Ingres est, je crois, un argument de plus en faveur d'une date aussi reculée que possible, c'est-à-dire de la date fournie par la tradition. En 1867, Degas s'était déjà formé des principes de composition bien éloignés du calme et de la symétrie que nous voyons dans le tableau du Luxembourg. Il avait renoncé aux grandes toiles et il avait déjà, dans des œuvres sans précédent, manifesté son goût du rare et de l'insolite.



Dès ces années libres et fécondes, fort de son éducation classique, riche de son propre fonds, ignorant des restrictions que lui imposera plus tard l'esthétique du naturalisme, Degas est maître de son art comme de sa main. Il a hésité devant les voies diverses qui s'offraient à ses ambitions. Mais chaque fois qu'il est allé du côté où l'appelaient les inclinations profondes de sa nature, on peut dire que son talent n'a presque pas connu les insuffisances, les inégalités, les tâtonnements de l'apprentissage.

Degas peignit sans se lasser des portraits; non pas, comme tant de jeunes artistes, parce que le portrait, c'est le gagne-pain, puisque c'est la toile commandée par un mécène plus ou moins éclairé, à l'heure où les marchands de tableaux se dérobent encore. Ses portraits, c'est son bon plaisir qui les commande et ce sont des modèles bénévoles, parents ou amis, qui posent. Il peint des portraits, parce qu'il n'est jamais blasé sur cette espèce de volupté sauvage et subtile de conquérant, de conquérant secret, que lui procure l'étude d'une physionomie humaine. Il n'a même pas besoin de modèles nouveaux. Il pourrait recommencer indéfiniment à peindre d'après le même modèle, tellement il est sûr de faire de nouvelles découvertes. Ce n'est pas, à proprement parler, souci de la perfection, c'est passion de la

vérité, cette vérité qui toujours se dérobe, qui fuit et qu'on n'arrive jamais à saisir tout entière. Ce n'est pas son œuvre qu'il veut perfectionner, pousser plus avant, c'est l'idée qu'il se fait, la connaissance qu'il se forme d'une personne humaine. On comprend que cet admirable portraitiste, peut-être d'une espèce unique, ait préféré ses familiers à tous autres modèles. Il les connaît, mais il continue à les étudier, même quand ils ne s'en doutent pas, au fur et à mesure des événements de leur vie, joies, tristesses, soucis, maladies, qui modifient à leur insu leurs expressions, leurs gestes, leur façon de se tenir et jusqu'à leur apparence physique. Voici un portrait dans lequel il a jeté, toute criante sous nos yeux, la vérité. C'est une autre vision du même homme ou de la même femme que fait, tout d'un coup, surgir un mouvement d'humeur, une émotion, une passion : cet homme nouveau, cette femme nouvelle, il en prend possession comme par un coup de main hardi et le second portrait est d'autant plus vrai qu'il est plus différent du premier.

Parfois une simple tête lui suffit. Tantôt c'est un masque modelé, fouillé, creusé, comme le veut un sculpteur : tel le portrait du peintre espagnol Albert Melida, beau-frère de Bonnat, avec son visage étrange, ses yeux saillants, son nez épais, ses lèvres gonflées et son front surmonté de gerbes de crins noirs, pareils à des cheveux de guerriers japonais¹. Tantôt, surtout si c'est une femme, la construction, toujours impeccable, s'enveloppe de modelés pleins de douceur et de fluidité : tel le célèbre *Portrait de jeune femme* qui fut longtemps la gloire de la collection George Viau. Il avait passé ensuite chez un amateur danois, M. Hansen. Une acquisition heureuse vient² de fixer le destin de ce petit chef-d'œuvre et d'en assurer la conquête au Musée du Luxembourg.

1. Peint en 1864. Musée Bonnat à Bayonne.

2. Février 1924.

Ce n'est pas une jolie femme. Mais l'artiste l'a peinte en un de ces jours où la science et l'inspiration se prêtent un mutuel accord et font un équilibre parfait. On a l'impression d'un pinceau léger et sûr qui n'hésite pas et dont aucune touche n'est perdue pour le bénéfice d'une de ces créatures de l'art qui sont aussi vivantes, plus vivantes que les vivants. On ne peut plus oublier, quand on les a vus, ces yeux bruns un peu bridés, au globe bombé, ce nez long et assez gros qui s'avance au-dessus d'une bouche aux lèvres rouges, serrées et néanmoins dessinant une sorte de moue qui est accusée par la petitesse et la mollesse d'un menton légèrement ravalé, ces cheveux blonds où passe un ruban de velours noir, ce cou mince, presque fragile, que la ruche noire du corsage montant et une longue pendeloque de jais au lobe de l'oreille semblent amincir encore. Un dessinateur est ici à l'œuvre avec une volonté de précision et d'exactitude comme on en a peu vu depuis Holbein. Mais ce dessinateur est aussi un peintre et, dans ses bons moments, il ajoute au dessin, par un heureux et bien rare privilège, des charmes en général réservés aux peintres qui ne sont que peintres. Aujourd'hui, ce Holbein fait penser à Vermeer, mais à un Vermeer moins placide, plus occupé de vie profonde : dans cette peinture si calme, si unie, si volontairement dépourvue d'accidents pittoresques, il sait appeler du fond de l'être les ondes de l'animation intérieure jusqu'à ce qu'elles affleurent cette face visible dont il semblerait que le peintre eût seulement charge.

*
* *

Personne, jusqu'ici, n'a paru savoir qui est cette jeune femme et on n'est pas mieux informé de la date où son portrait fut peint. Sans rien lui laisser deviner des conclusions auxquelles j'étais arrivé par un autre chemin, j'ai interrogé M. George Viau, qui fut longtemps l'heureux possesseur de cette petite

toile. En rassemblant ses souvenirs, il me dit seulement que, lorsqu'il eut la bonne fortune de faire cette acquisition, la peinture passait pour avoir été exécutée en Italie. On va voir que cette indication, si vague qu'elle soit, s'ajoute à un faisceau de remarques toutes inclinées dans le même sens.

Quant à la date, la tendance générale était de la placer aux environs de 1870, après 1870. « Vers 1872 », dit l'étiquette que porte encore le revers du châssis en vue de l'exposition qui rassembla, en 1913, dans la galerie Manzi, des œuvres remarquablement choisies de Manet, de Degas, de Cézanne, de Monet, de Renoir, de Lautrec.

Quelles raisons, en somme, avait-on de choisir cette date ? Aucune, si ce n'est la qualité de ce petit chef-d'œuvre, laquelle semblait exclure l'hypothèse d'une date antérieure. Personne n'avait alors l'audace d'attribuer cette peinture exquise et savante à un auteur ayant dépassé de peu vingt-cinq ans. C'est pourtant ce que je me crois aujourd'hui en mesure de démontrer¹.

Mais, dira-t-on, Degas vivait à l'époque où eut lieu l'exposition de la galerie Manzi. Pourquoi ne pas l'avoir interrogé ? Degas n'eût pas répondu. Degas ne parlait jamais de lui ni de son œuvre. Ce n'est pas une des moindres étrangetés de la situation faite aux historiens par l'humeur secrète d'un grand artiste. Alors que nous sommes encore si près de lui dans le temps et que n'ont pas disparu des témoins qui l'ont connu et aimé, la critique est obligée d'employer à son égard les méthodes de l'archéologie et de raisonner comme elle le ferait sur une œuvre ramenée à la lumière après des siècles d'oubli.

1. Dans une étude sur *Degas*, parue en 1918 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 128), j'avais inscrit la mention « vers 1868-1870 » sous la reproduction de ce portrait, acceptant ainsi la date proposée par M. P.-A. Lemoisne (*Degas*, p. 39). Cette réaction contre l'opinion communément admise n'était pas encore suffisante.

D'abord, la coiffure et le corsage de cette jeune femme auraient dû suffire à écarter la date de 1872. Ce sont des modes féminines très antérieures à la guerre de 1870 ; ce chignon qui forme une masse de cheveux projetée en arrière et recouverte d'une résille évoque *a priori* le milieu du Second Empire, les environs de l'année 1860.

Pour ma part, depuis que le grand *Portrait de famille* est sorti des limbes, j'ai été frappé d'une ressemblance entre la petite tête de l'ancienne collection Viau et la dame en noir qui, dans la toile du Luxembourg, s'avance, debout, entre ses deux enfants, posant la main droite sur l'épaule d'une des fillettes, accotée de la main gauche à la table comme pour appuyer des paroles de protestation. Le moins que l'on pût dire, à mon avis, c'est qu'il y avait là un de ces airs de famille qui trahissent une parenté plus ou moins proche. Je n'osais aller au delà. On m'eût objecté que la dame aux deux fillettes semblait quelque peu plus âgée que la jeune femme de la petite toile, que sa physionomie était plus ingrate, son expression plus sévère. J'avais tort de me laisser arrêter par ces remarques.

La jeune femme de l'ancienne collection Viau n'est pas une sœur, une nièce ou une cousine de la dame en noir : c'est cette dame en noir elle-même, c'est la baronne Bellelli, et, qui plus est, ce n'est pas un portrait de la même personne exécuté en une autre circonstance, quelques années auparavant : c'est une étude pour la grande toile du Luxembourg. Une fois l'attention appelée de ce côté, un portraitiste ne saurait s'y tromper. Ce sont les mêmes yeux, les mêmes paupières, le même nez, la même bouche, la même forme si caractéristique du menton et du maxillaire ; bref, c'est la même construction du visage, le même squelette, dont la charpente est établie, de part et d'autre, par un dessinateur, un anatomiste infailible. Le visage se présente exactement dans la même attitude ; la perspective de trois quarts a le même effet

singulier sur le globe de l'œil gauche. L'épaule droite abaissée et l'épaule gauche remontée décrivent la même ligne. Le corsage noir est le même, et pareille la pendeloque de l'oreille¹.

Une seule différence se remarque dans la coiffure et cette différence s'explique comme celle de l'expression. Au lieu des cheveux légèrement bouffants sur le front et du chignon maintenu par un velours noir qui, dans la petite toile, accompagnent si agréablement le teint clair et les yeux bruns de la jeune femme, la dame aux deux fillettes a des bandeaux plats divisés par une raie et c'est ce qui la fait paraître plus âgée.

Ce changement de coiffure n'est qu'un des éléments d'une modification générale en rapport avec le rôle que la figure joue dans le tableau.

*
* *

Dans les compositions réunissant plusieurs personnages dont chacun est traité en portrait, Degas, pour établir entre eux un lien moral aussi bien que pictural, aime à faire planer sur le tableau tout entier une atmosphère de drame, drame inexpliqué, mais dont l'impression sur nous n'en est que plus puissante. Ici, ce ne sont pas des noms de grands maîtres de la peinture que nous sommes tentés d'invoquer. Une face de la pensée et du

1. Je me permettrai de risquer une autre observation d'ordre iconographique. Je retrouve dans le *dame en noir* du Luxembourg quelque chose de Degas lui-même, tel, par exemple, que nous le voyons dans l'eau-forte de 1857 : les proportions du visage, la distance entre les yeux et la bouche et surtout l'un des traits les plus caractéristiques de sa physionomie : la structure des arcades sourcilières et la forme circonflexe du sourcil, lequel est très élevé au-dessus de l'œil. Ce trait s'accentuera avec l'âge : il a frappé tous les portraitistes de Degas, aussi bien Marcellin Desbouts dans ses eaux-fortes que Manzi dans son estampe en couleurs, M. Maurice Denis dans sa peinture, le Dr Paul Paulin dans ses deux bustes bien connus. L'Italien Carlo Pellegrini en a tiré l'effet principal de son portrait-charge. Ce trait finira par acquérir dans le visage du *vieillard aveugle* une sorte de beauté tragique, lorsque les sourcils, remontés vers les rides du front, sembleront s'écarter pour découvrir les yeux à jamais privés de toute joie.

talent de Degas, non la moins originale, nous apparaît, de la façon la plus imprévue, tournée du côté de Balzac. Les contemporains ne semblent pas en avoir fait la remarque ni, jusqu'ici, la critique, et ce n'est pas Degas qui eût rien dit pour leur dévoiler cette perspective sur son for intérieur. C'est cependant, suivant moi, un des ressorts les plus profonds de l'art de Degas et c'est le secret de la courbe qu'il a suivie. Ce goût du drame domestique, cette tendance à découvrir une amertume cachée dans les rapports entre les personnages d'un tableau, même quand ces personnages semblent ne nous être présentés que comme des portraits, ne contiennent-ils pas en germe, l'ironie aiguë, d'abord légère, puis devenant de plus en plus mordante, de plus en plus morose, du contemplateur taciturne, qui a inscrit sur les tables de l'art les grimaces, les déformations, les dislocations des *Danseuses*, des *Blanchisseuses*, des *Femmes à leur toilette*.

Dès cette œuvre de sa jeunesse, abordant pour la première fois un programme si nouveau et si périlleux, Degas montre quelle est sa virtuosité dans le maniement subtil des impondérables. Le père renfrogné qui se retourne dans son fauteuil jette-t-il brutalement un reproche ou ne fait-il que riposter ? La mère s'est-elle raidie dans une dignité offensée, pour accuser ou pour se défendre ? Nous ne le savons pas. Préservé d'une telle faute par le tact d'un esprit supérieur et un instinct de grand artiste, l'auteur se garderait bien de trop préciser et de verser dans l'anecdote. Il se peut même qu'il n'y ait rien ici de calculé et que, en nous bornant à subir cette impression de mystère bourgeois et d'orage contenu, nous en sachions autant que lui sur ses intentions. Rappelons-nous cette *Famille Forestier* d'Ingres qui a été, plus ou moins consciemment, le modèle de Degas quand il voulut peindre la *Famille Bellelli*. Le peintre d'*OEdipe* et de la *Source*, optimiste, amateur de vie conjugale, peu curieux

des bizarreries mentales et morales de la pauvre humanité, éprouve un sincère plaisir, qu'il nous communique, à représenter une honnête et agréable réunion de famille. Le flâneur des cafés-concerts et des coulisses de l'Opéra, pessimiste, parce que ses yeux percent les mensonges, même véniels, des conventions sociales, solitaire, prédestiné au célibat, aperçoit dans la famille la plus unie les impatiences, les antagonismes, les malentendus et, presque à son insu, il nous suggère un sentiment d'obscur malaise.

Plus tard, ce don singulier, unique, je crois, dans l'histoire des arts, ne fera que se développer. Le tableau énigmatique qu'on appelle le *Viol* en est le chef-d'œuvre. Même dans des cas plus simples, on pourrait presque dire que, dès qu'il met en scène deux personnes, fût-ce dans une pure intention de portrait, Degas leur donne l'air de sortir d'une querelle. On raconte l'histoire d'une certaine toile où il avait représenté Manet et M^{me} Manet. Les intentions de Degas semblaient bien innocentes : il avait voulu peindre les effets de la musique sur un mari mélomane qui écoute sa femme, excellente pianiste. La toile fut coupée ; sur la partie qui subsiste, on voit un Manet nerveux, crispé et, comme la toile, l'amitié faillit être rompue entre l'artiste et ses modèles.

On voit comment et pourquoi la jeune femme, non pas belle, mais agréable, de l'ancienne collection Viau, étant devenue la dame revêche du Luxembourg, a changé sa coiffure, son port de tête et l'air de toute sa personne. La différence de qualité ne s'explique pas moins aisément. Degas avait un peu forcé son talent en peignant sur une vaste toile la *Famille Bellelli* ; ou, plutôt, un tel effort, accompli pour la première fois, fut cause d'une certaine sécheresse dans la facture, d'un je ne sais quoi d'aride, qui n'empêchera personne de ressentir devant ce tableau une impression de dignité magistrale et de grandeur

véritable. Rien ne dit d'ailleurs que Degas n'eût pas triomphé de la difficulté, si, moins sévère pour lui-même, il avait persévéré dans une voie où l'on pouvait tout attendre de sa volonté et de son intelligence. Toujours est-il que, dans un petit format, il ne perd rien de ses avantages et il obtient le charme qu'il manque dans le grand. D'autres peintres, même mieux disposés par la nature de leur talent à couvrir de larges surfaces, ne nous fournissent-ils pas des exemples analogues ? La *Famille Charpentier* est un chef-d'œuvre ; mais l'étude de la tête de M^{me} Charpentier n'est-elle pas d'une qualité encore plus rare et ne concentre-t-elle pas dans son petit format la quintessence des charmes de Renoir ? L'*Étude de mains* qui est au Luxembourg, et dont on ne peut nier la relation directe avec la grande toile de Degas, est peinte exactement comme la *Tête de femme* de l'ancienne collection Viau.

Ainsi se groupent autour du *Portrait de famille* quatre précieuses petites toiles qui en marquent les étapes préparatoires. Deux sont maintenant au Luxembourg : l'*Étude de tête* et l'*Étude de mains* pour le portrait de M^{me} Bellelli ; la *Tête de la fillette debout* appartient à M. Jacques Doucet ; une étude pour la *Fillette assise* se trouve dans la collection Kelekian¹.

1. Au moment où l'on achevait d'imprimer le catalogue de l'Exposition Degas, M. Marcel Guérin a reçu de M. Vincent Imberti une nouvelle communication selon laquelle la *Jeune femme* de l'ancienne collection Viau serait, non pas la baronne Bellelli, mais une de ses sœurs, Rose de Gas, qui aurait épousé le duc (?) Morbilli. N'ayant aucun moyen de vérifier ce renseignement, je me borne à constater qu'il n'est pas d'accord avec ce que Paul Lafond, ami personnel de Degas, a consigné dans son livre sur la famille de l'artiste. Il y a bien, d'après lui, un Morbilli dans cette famille, mais ce serait le mari d'une sœur et non d'une tante de Degas. Devant un document certain, les hypothèses de la critique doivent s'effacer. Mais, tant qu'un tel document n'est pas produit, je me permets de m'en tenir aux arguments ci-dessus exposés. Que deux sœurs se ressemblent, même jusqu'à l'identité, on peut l'admettre. Mais qu'un peintre qui fait successivement leurs portraits les place exactement dans la même position, au point que les deux têtes et les deux lignes d'épaules paraissent superposables, c'est ce qu'on croira difficilement, surtout d'un Degas.

IV

L'influence d'Ingres est sensible encore, mais librement assimilée, dans un des plus beaux portraits de la période 1860-1870. Il est daté de 1867. Le modèle est assis, de face, vu jusqu'à mi-jambes. Des accessoires l'accompagnent reproduits avec précision : un fauteuil, un châle des Indes, une table de toilette avec divers objets. On l'appelle le *Portrait de la Femme aux mains jointes*¹. En dépit d'une légende qui s'était formée au mépris de toute vraisemblance, cette dame si correcte, si réservée dans son élégance bourgeoise, — robe noire garnie de jais, petit bonnet de tulle noir orné de raisins dorés, — avec son visage à l'ovale arrondi et ses larges yeux placides, n'est pas la « mère de l'artiste », mais une actrice, M^{me} Joséphine Gaujelin, qui fut, — c'est Degas lui-même qui nous le dit sur la marge d'un dessin, — danseuse à l'Opéra, puis actrice au Gymnase².

*
* *

Cependant, même dans les portraits, c'est-à-dire dans des œuvres où la tradition, sinon la logique du genre, condamne la

1. Collection de Mrs. Gardner, à Boston.

2. C'est ce que je crois avoir démontré, par le rapprochement de plusieurs dessins et par un texte de Degas (*Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XL (1921), p. 316 et suiv.). Peinte en 1867, cette toile fut probablement exposée au Salon de 1869. Le livret mentionne un envoi de Degas : *Portrait de M^{me} G...*, où je propose de voir M^{me} Gaujelin. Sans faire ce rapprochement, puisqu'ils ignoraient le nom de Joséphine Gaujelin, les rédacteurs de la luxueuse publication consacrée aux principales collections d'Amérique

fantaisie, on surprend déjà le goût personnel de Degas, son dédain du convenu, son talent de rendre naturel ce qui est une vérité inédite ou singulière. La fillette assise du *Portrait de famille* s'est posée sur une chaise en pliant une de ses jambes sous son corps, geste vif et sans façon, cher à cet âge, mais qu'on n'avait pas encore vu en peinture. Il fallait alors du courage pour introduire au centre d'un grand tableau ce mouvement qui ne laisse à l'enfant qu'un pied visible.

Une œuvre à laquelle j'ai déjà fait plusieurs allusions, la *Femme aux Chrysanthèmes*, nous fournit en 1865, une date décisive. C'est le premier exemple, et l'un des plus hardis, des plus complets, de cette composition imprévue qui marque désormais l'art de Degas de son trait le plus apparent et qui eut tant d'influence sur les destinées ultérieures de la peinture française.

Une jeune femme en robe de chambre et en bonnet de dentelles s'accoude à une table. Sa pose est aisée. La bizarrerie qui déconcerta les contemporains, c'est que le portrait est relégué dans un coin de la toile, le centre étant rempli par la table où s'étale dans un vase un ample et chatoyant bouquet de chrysanthèmes. La jeune femme, en déshabillé du matin, passe dans son appartement, vaquant aux soins du ménage : sur la table en témoigne une paire de gants, de ces gants défraîchis qu'une sage maîtresse de maison met pour épargner ses mains. C'est un bref repos, avec un peu de réflexion, entre deux tâches. Les fleurs sont peintes comme par un peintre de natures mortes, avec autant d'exactitude et de charme que la cheminée, la pendule, les flambeaux et tous les détails de l'intérieur dans la grande toile du Luxembourg. Le portrait montre la plus spirituelle finesse et une attentive sympathie. Comment tout cela fait-il un

avaient recueilli une tradition d'après laquelle la célèbre toile appartenant à Mrs. Gardner aurait figuré au Salon de 1869 (John Lafarge et A. Jaccaci, *Noteworthy Paintings in American private collections*).

tableau ? C'en est un, cependant, par une grâce de l'habileté, du tact et du goût.



A partir de cette date, Degas se permet toutes les audaces et ne recule devant aucun moyen pour faire de ses portraits une création montrant une identité presque absolue avec l'être vivant. Pour un blanc, on l'a depuis longtemps remarqué, tous les nègres se ressemblent. On croirait que la plupart des portraitistes regardent les modèles qu'ils font poser devant leurs pinceaux comme un blanc regarde des nègres. Degas, au contraire, sait qu'il n'y a pas, qu'il n'y a jamais eu depuis que le monde existe, deux individus pareils. Son œil perce les apparences qui nous donnent l'illusion du semblable et va jusqu'aux différences profondes d'où résulte une personnalité humaine. Il se passionne à la poursuite de ces différences et c'est à les mettre en évidence que visent toutes les recherches, toutes les inventions, toutes les ingéniosités, tout l'imprévu de son art.

Une telle passion devait le conduire à l'idée que nulle part cette différence n'est plus curieuse à découvrir que dans chaque homme pris en lui-même, car chaque homme à tout instant est différent de ce qu'il fut à l'instant précédent. C'est pourquoi il a tant aimé à refaire les mêmes portraits et c'est pourquoi il s'efforce par l'attitude du modèle, par la place qu'il lui assigne dans sa composition, de nous suggérer le sentiment de l'instabilité, du passage. De ce sentiment de l'instabilité interne est sans doute né son amour du mouvement extérieur, ainsi que son ambition, servie par un dessin d'une qualité extraordinaire, de reproduire les formes en mouvement. Πότα ποτ', comme disait le vieux philosophe grec.

Degas dédaigna toujours de se défendre lui-même contre

l'erreur de ceux qui ne voulaient voir dans ses mises en toile insolites que paradoxe et désir d'étonner. Mais aujourd'hui nous avons le droit et même le devoir de suppléer à son hautain silence; non pas tant pour lui faire honneur que pour répandre une meilleure intelligence de son œuvre. Je n'irai pas jusqu'à prétendre que l'attrait de la difficulté vaincue n'y a aucune part, ni ce goût du tour de force si naturel aux esprits qui sentent en eux à la fois puissance et finesse. C'est la forme que prend chez de tels esprits la concession à cet élément de jeu auquel l'art ne saurait échapper non plus qu'aucune activité humaine. Mais rien ici n'est déterminé par des raisons de pur pittoresque. Tout, même les effets d'éclairage, même les mystères du contre-jour, est instrument de connaissance.

Chose curieuse, plus Degas est original, nouveau par la conception, par la composition, bref dans la partie mentale de la peinture, moins il recherche la nouveauté dans la partie matérielle, physique. Nulle prouesse de pinceau. Il veut que son exécution soit impeccable. Mais, comme celle du véritable homme du monde, sa devise est de ne pas être remarqué. Tout est parfait et rien ne tire l'œil, et c'est un des moyens que le subtil Degas emploie pour donner au singulier, à l'insolite, au bizarre même un air de naturel.

*
* *

Parmi les portraits qu'on pourrait appeler les portraits en mouvement, il y en a où, sans autre indication ni accessoire, l'idée d'instabilité est insinuée en nous par des moyens presque insensibles. On ne peut même pas dire qu'il y ait, à proprement parler, désaxement de la composition. Tel le charmant *Portrait de la Dame en gris* que l'on peut voir dans l'actuelle collection Viau¹. La composition est équilibrée et centrée à peu près sui-

1. 1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 75.

vant les règles classiques et, cependant, si, loin de cette peinture, on cherche à la revoir en imagination, on se représente que la figure est toute portée d'un seul côté de la toile. Des riens dans la pose, dans l'inclinaison du buste, dans le port de tête et l'expression du visage, dans la disposition des plis de la robe et de l'écharpe, enfin dans l'accord subtil que font ces lignes et ces jeux du costume avec le regard des yeux et le sourire de la bouche, nous font comprendre que cette dame en robe de claire soie grise, avec son petit chapeau noir piqué d'une rose sur le côté, maintenu par des brides de velours nouées sous le menton et avec son écharpe noire pendant jusqu'à ses genoux, ne restera pas longtemps dans le fauteuil où elle vient de s'asseoir.

Ailleurs, l'action et le milieu sont, toujours dans le même esprit, plus précisés. Deux de ces portraits nous montrent une jeune femme au piano. Pas plus que la *Dame en gris*, ils n'étaient connus avant la mort de Degas, sinon de très rares amis. Degas fit deux portraits de *M^{me} Camus*. L'un fut exposé au Salon de 1870. D'après ceux des biographes de Degas qui pouvaient avoir quelque information personnelle de souvenirs si lointains, le portrait du Salon de 1870 ne serait pas *M^{me} Camus au piano*, laquelle aurait été refusée au Salon de 1869¹.

M^{me} Camus au piano, c'est un portrait, le portrait le plus fin et le plus expressif; c'est aussi une scène d'intérieur, où Degas emploie pour notre délectation ses dons de peintre habile à définir la matière et la couleur des objets.

Degas a fait peu ou pas de natures mortes; mais dans ses tableaux ne manque aucun des objets dans l'imitation desquels les spécialistes de la nature morte se plaisent à déployer leur virtuosité, et ils y sont peints avec autant de charme que de per-

1. A ce Salon de 1869, Degas avait un portrait, mais c'était celui de *M^{me} G...* [*M^{me} Gaujelin*].

fection. La façon dont il a décrit les murs d'une chambre et les meubles qui l'habitent, la lumière qui y circule ou les enveloppe, est peut-être encore plus digne de notre admiration. Malgré la beauté de tels détails, la figure reste le centre d'intérêt du tableau, même quand, par la fantaisie toujours logique du peintre, elle n'en est pas le centre géométrique. Ici, la jeune femme, surprise dans une attitude gracieuse et vraie, pivotant sur le tabouret du piano, se retourne tout entière vers nous, tandis qu'une de ses mains s'attarde au clavier dont les touches résonnent encore.

L'autre « portrait au piano » est du même temps, de la même année peut-être. Le modèle était la sœur de Désiré Dihau, basson de l'Opéra, lequel a inspiré à Degas, son ami, un de ses premiers tableaux de théâtre et l'un des plus beaux : *L'Orchestre*¹. *M^{lle} Dihau* n'a rien de l'élégante silhouette ni de l'aimable nonchalance de *M^{me} Camus*. Son chapeau, qu'elle a gardé sur sa tête, tandis qu'elle pose les mains sur le clavier, et le modeste manteau noir qui couvre ses épaules lui donnent plutôt l'air du professeur qui arrive pour sa leçon que de la femme du monde qui suspend son jeu pour accueillir un visiteur ou recevoir des bravos. Mais, dans une peinture sobre et presque sévère, je ne connais rien de supérieur, pour la science et pour la vérité non moins que pour le style, à ce visage de *M^{lle} Dihau*, tourné de trois quarts, à ce modelé plein des joues, à cet arc des lèvres, à ce dessin des yeux qui nous regardent par-dessus l'épaule, presque avec le regard de la *Jeune fille au turban bleu* de Vermeer.

1. Les deux œuvres appartenaient à M^{lle} Dihau, chez qui, seuls, quelques artistes, entre autres Lautrec, les avaient vues et admirées. Le public et la critique les ignoraient totalement. L'heureuse intervention de deux connaisseurs amis du Louvre a permis d'en assurer la nue propriété aux Musées Nationaux, tandis que M^{lle} Dihau en garde l'usufruit. Voy. l'article de M. Marcel Guérin (*Beaux-Arts*, 1^{er} déc. 1923) et le mien (*Figaro artistique*, 3 janvier 1924).



Deux portraits à peu près contemporains, exécutés l'un à la fin de 1872, l'autre vers 1874, semblent répondre, après sept ou huit ans écoulés, à des prototypes dont ils développent en quelque sorte le *leitmotiv*, mais en y ajoutant je ne sais quoi de plus noble et de plus calme qui marque l'équilibre de la maturité.

A la *Dame en gris* et au *leitmotiv* de l'instabilité, de la pause fugitive entre deux actions, correspond le *Portrait de M^{me} Jean-taud*, dit aussi *La Dame au miroir*¹. Elle s'arrête un instant devant la grande psyché de son boudoir pour s'assurer de la correction de sa toilette avant de sortir. Elle a, en arrière de la tête, sur son chignon, un drôle de petit chapeau rond couvert de nœuds de rubans. Une mante noire, sur ses épaules, s'entr'ouvre pour laisser paraître une robe beige et un manchon brun. L'image vraie est vue de profil en pleine lumière, l'image reflétée se présente presque de face et à contre-jour. Le spirituel observateur s'est plu à nous rappeler ainsi cette vérité trop oubliée que chez beaucoup d'entre nous, ou plutôt chez presque tous, le profil ne ressemble pas à la face. Peu d'hommes, d'ailleurs, connaissent leur profil et ils sont étonnés, se reconnaissant à peine, s'ils se voient ainsi dans un portrait. Pour qu'ils ne récusent pas un témoignage sur cet aspect ignoré de leur visage, il faut que ce témoignage leur soit donné par la rencontre d'un miroir à plusieurs pans. On dirait que Degas a voulu illustrer, comme par une sorte de parabole picturale, ce thème de l'homme différent de lui-même dont j'ai déjà montré que son esprit semblait hanté. Dans le profil sans beauté d'une femme dont toute la personne respire un air de distinction tranquille et de réserve, une perle au lobe de l'oreille pose une clarté douce au centre de

1. Collection de M. Jacques Doucet.

la chair pâle : cette perle est peinte comme par Vermeer ou par Corot, le Corot de la *Femme à la perle* et de la *Femme en bleu* et c'est à Corot encore ou à Vermeer que fait penser la gamme des gris, des noirs et des beiges où résonne, comme un bémol, le bleu éteint d'un fauteuil.

Un portrait de femme qui est une des pièces capitales de la collection Camondo et que Degas peignit, à la Nouvelle-Orléans, d'après sa cousine M^{lle} Musson, s'appelle la *Femme à la potiche* comme le portrait de la dame au bonnet de dentelles exécuté en 1865 s'appelait la *Femme aux chrysanthèmes*, parce que l'accessoire, quoique d'une façon moins paradoxale, y prend plus de place que le principal.

Une jeune femme aux cheveux noirs soigneusement coiffés, au visage régulier, à l'expression presque grave, vêtue d'une robe très simple ou, semble-t-il, d'un peignoir, en mousseline beige, est assise dans un fauteuil, appuyant sur le dossier l'extrémité de ses doigts pliés¹. Devant elle, c'est-à-dire au premier plan et tenant toute la largeur de la toile, est une table que recouvre un tapis bleu et qui porte un grand vase de faïence. Ce vase n'est pas au milieu de la toile, mais, avec les fleurs et les feuilles qui le garnissent, il en occupe presque toute la partie droite, tandis qu'un partage presque égal en attribue l'autre moitié à la figure. La jeune femme, d'ailleurs, par ce qui devait sembler alors pur caprice et défi aux règles, est tournée, non vers le champ le plus large de la toile, mais vers l'étroite bande qui la sépare du cadre. C'est à travers les longues feuilles vertes qui entourent une fleur pourpre de cactus que nous voyons une partie de sa personne.

La dame au bonnet de dentelles était, elle aussi, confinée dans un angle de la toile et, déjà, elle se tournait vers l'extérieur ;

1. Cette pose très particulière et très expressive de la main plaisait sans doute à Degas. On la trouve dans plus d'un tableau de lui. Elle rappelle le geste de M^{me} Belli dans le grand *Portrait de famille*.

elle était même en partie coupée par le cadre. Mais elle se trouvait au même plan que la gerbe de chrysanthèmes qui occupait les deux tiers de la largeur de la toile et, si quelques fleurs du bouquet touchaient son épaule, son coude appuyé à la table était un peu en avant du vase. En 1872, Degas ajoute à ses audaces de 1865 une nouveauté non moins offensante pour les habitudes du public. Le véritable sujet du tableau, la figure, est repoussé en arrière, abandonnant aux accessoires le premier plan. Mais, entièrement maître de sa pensée et de ses moyens, Degas, ici, combine si bien ses deux paradoxes que non seulement la *Femme à la potiche* se présente à nous comme une composition beaucoup mieux équilibrée que la *Femme aux chrysanthèmes*, mais que, dominés par l'assurance tranquille et l'autorité du peintre, nous ne trouvons rien dans son œuvre qui ne soit classique et naturel.

Degas a employé plus d'une fois, même dans le portrait, ce type de composition dont on peut bien dire qu'il est l'inventeur et qui eut une nombreuse descendance dans la génération suivante. On sait ce que des artistes tels que MM. Pierre Bonnard et Edouard Vuillard en ont tiré, sans oublier ce qui vient de leur propre fonds¹. La table portant des livres ou des accessoires de divers genres que tant de portraits d'autrefois plaçaient à côté d'un grave personnage qui s'y accoude négligemment, mais qui siège au centre et au premier plan de la toile et que rien ne masque à nos yeux, Degas la fait délibérément passer en avant de son modèle, au premier plan. Mais il n'adopte pas cette disposition sans motif ni indifféremment pour n'importe quel portrait. Il veut qu'elle nous parle comme un trait de la psychologie

1. A ce propos, il est intéressant de noter la saisissante ressemblance d'un tableau resté dans l'atelier de Degas, *Enfant assis sur le perron d'une maison de campagne* (1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 45) avec maintes compositions de M. Vuillard ou de M. Bonnard.

du modèle. C'est ainsi que, en 1879, voulant peindre son ami Duranty, il nous le montre à sa table de travail, presque enseveli entre les brochures et paperasses qui encombrent devant lui son bureau et les rayons de livres auxquels sa chaise est adossée¹. De cet amoncellement de papier imprimé ou manuscrit, le romancier et critique, toujours en gestation d'un manifeste ou d'une polémique, surgit, la tête tendue en avant, un œil fixe, l'autre à demi fermé par le geste familier de la main qui se porte à la tempe. « Les doigts effilés et nerveux, son œil acéré et railleur, sa mine fouilleuse et aiguë, son pincé de comique anglais, son petit rire sec dans le tuyau de sa pipe repassent devant moi, » dit J.-K. Huysmans, « à la vue de cette toile où le caractère de ce curieux analyste est si bien rendu. » Oui, il est bien rendu, si bien même que nous aimons infiniment mieux nous en faire une idée en regardant Degas qu'en lisant Huysmans. Car Huysmans, au contraire de Degas, préfère la nouveauté à la vérité, et il étouffe celle-ci sous une sorte de végétation parasitaire de vocables recherchés, d'inutiles néologismes et de notations factices.



Dans maint tableau, — l'un des exemples les plus remarquables est la *Repasseuse* de la collection Jacques Doucet², — Degas

1. La présentation de ce portrait, avec la table et les papiers au premier plan et, derrière le personnage, les rayons chargés de livres et de brochures, ressemble étonnamment à celle du fameux *Portrait de M. Gustave Geffroy* par Cézanne, postérieur d'une dizaine d'années. En 1879, un tel arrangement était inédit. Il y a bien quelque ressemblance entre la toile de Degas et le portrait de Zola par Manet, qui est de 1868. Le *Zola* de Manet a, comme le *Duranty* de Degas, une table encombrée de livres et de papiers ; mais il est assis de profil près de cette table, il est au premier plan, suivant la règle traditionnelle, et la table est un peu en arrière.

2. Le parti est moins simple et l'effet moins saisissant dans une autre *Repasseuse* à contre-jour (Coll. Durand-Ruel), mais les dégradations de la lumière y sont notées avec une subtilité extrême.

a mis à contribution, de la manière la plus ingénieuse et la plus hardie, les ressources du contre-jour. Seul de son temps, il ose appliquer cet éclairage mystérieux au portrait même, sans craindre d'y perdre la précision du dessin et du modelé, ni la force de l'expression¹. Sa première tentative en ce genre remonte loin, puisque c'est la fameuse eau-forte qu'il fit de lui-même à Rome, quand il avait à peine vingt-trois ans. Vingt ou vingt-cinq ans plus tard, il reprend ce programme avec plus d'intransigeance encore. Le tableau est intitulé *A la fenêtre* et, malgré l'apparent paradoxe, c'est un portrait. Une femme, qui n'est plus jeune et qui n'est pas une vieille femme, est assise tournant le dos à la fenêtre ouverte et s'encadre, en véritable silhouette chinoise, dans le rectangle lumineux dont la clarté est rendue presque aveuglante par le contraste de l'ombre qui emplit la chambre. Dans toute sa personne, il n'y a de lumière que celle qui vient toucher, en jour frisant, ses mains abandonnées sur ses genoux. Son visage n'apparaît d'abord que comme une masse d'ombre découpant sur le fond clair la ligne d'un front, d'une arcade sourcilière, d'un nez et d'un menton. Peu à peu, les dégradations de cette ombre nous révèlent une foule de détails, et ce n'est pas seulement par une attitude caractéristique que nous connaissons la personne qui a posé devant le peintre, c'est, en vérité, autant que s'ils s'offraient en pleine lumière, par ses traits.

1. Goya lui en avait donné l'exemple dans son propre portrait, dit *Goya au chevalet*.

V

Les tendances propres de son esprit nous font comprendre que Degas en soit venu assez vite à une conception du portrait qui ne diffère pas beaucoup de ce qu'on appelait avant lui le tableau de genre et de ce qu'on a nommé ensuite la scène d'intérieur. Mais, sous sa main, de telles œuvres ont acquis une force concentrée, une expression, un style et, disons-le, une véritable grandeur, qui sont bien loin des images aimables et légères qu'évoque le nom de tableau de genre. Est-ce à la catégorie des portraits qu'on doit attribuer la curieuse toile qui fut exposée au Salon de 1868 et qui représente *M^{lle} Fiocre* dans une scène du ballet où elle venait de remporter un succès éclatant ? Degas veut bien cette fois nous éclairer sur ses intentions par le titre qu'il inscrivit au livret du Salon¹ : *Portrait de M^{lle} E. F.*, à propos du ballet de *la Source*. C'est donc un portrait, mais c'est aussi plus qu'un portrait, que cette importante composition, l'une des premières que Degas ait empruntées au théâtre². La célèbre ballerine qui eut l'honneur d'inspirer plusieurs grands artistes de son temps, sculpteurs ou peintres et Carpeaux après Degas, est assise, dans le costume exotique et hiératique de *Nomedda*, au bord du bassin où elle trempe le bout de ses pieds. Deux suivantes l'accompagnent, dont l'une joue de la mandoline. On voit aussi des rochers sourcilleux et, comme dans *Sémiramis*,

1. N° 680.

2. *L'Orchestre Dihau* doit être tout à fait du même temps.

un cheval¹ ; la scène mire dans l'eau son image renversée. Même sans les prestiges du théâtre, le visage charmant, fin et pensif, suffirait à nous séduire. Un costume insolite, un éclairage contraire à toute réalité et voilà que, au lieu d'une jolie femme, nous contemplons la reine d'un royaume féerique, pailleté, irisé. D'un paysage en carton, la lumière de la rampe fait un décor plus beau que les champs et les collines, et les herbes et les feuilles de la nature.

*
* *

On ne peut rêver contraste plus complet que celui de *M^{lle} Fiocre* dans le ballet de la *Source* et du *Portrait de famille* qui, découvert il y a quelques mois chez un marchand d'une grande ville de province, est entré presque aussitôt dans la collection de M. David Weill. Dans ce dernier tableau, pourtant, comme dans ceux qui viennent d'être énumérés, Degas a prétendu faire avant tout œuvre de portraitiste, peut-être a-t-il cru ne pas faire autre chose, tout en y ajoutant cette sorte de poésie si particulière qui est son secret et qui, à son commandement, semble s'exhaler du fond même de la réalité. Mais, ici, cette poésie n'est pas celle que suggèrent les prestiges du théâtre, c'est cette énigmatique impression de la vie domestique dont j'ai essayé de montrer les premiers indices dans le plus ancien *Portrait de famille* peint par Degas.

Au milieu d'une toile tout en largeur, une vieille dame vêtue de noir, coiffée d'un petit chapeau-bonnet de crêpe, est assise sur un canapé et nous fait face, fixant sur nous le regard noir de ses yeux aux paupières gonflées. Ses mains sont croisées sur son giron au centre du vaste déploiement de deuil que fait sa robe en

1. Entre le cheval de *Sémiramis* et le cheval de *M^{lle} Fiocre*, Degas avait déjà inauguré ses premières études de jockeys. L'un des tableaux de *Courses* appartenant à la collection Camondo date, au moins dans son état primitif, de 1862 (Voir Leprieur et Demonts, *Catalogue de la collection Camondo*, n° 158).

s'étalant autour de sa personne corpulente. Dans tout ce noir, une seule note blanche apparaît : un mouchoir que pétrissent les mains et qui ne fait que confirmer les tendances de nos suppositions. A droite et à gauche, le champ de la toile est vide sur un large espace et c'est sur un fond clair uni que se modèle en pleine lumière cette noire figure. Puis, dans l'angle de gauche, tout près du cadre et tournées vers le cadre, c'est-à-dire tournant le dos au personnage principal, deux jeunes filles également en noir sont assises, serrées l'une contre l'autre. Elles n'ont pas l'air absorbé, presque accablé de leur mère. Mais leurs visages animés, agités, leurs cheveux un peu en désordre, sont, d'une autre manière, aussi expressifs.

Au premier abord, la composition paraît si singulière qu'on se demande si la toile n'a pas été coupée dans une partie de sa largeur. Mais on comprend bientôt que cette mise en toile imprévue est hardiment et logiquement calculée et que c'est elle qui, sans accessoires, sans décor, donne un sens à la réunion de trois admirables portraits.

L'attitude des jeunes filles s'explique lorsque l'on se rend compte de ce qui occupe si vivement leur attention. Elles sont assises devant un piano qu'on ne voit pas¹, jouant à quatre mains ou l'une, peut-être, tournant les pages à l'autre.

La musique, sous une forme ou sous une autre, tient une place importante dans l'œuvre de Degas. Il en était, dès sa jeunesse, grand amateur et ne lui demandait pas seulement d'accompagner, de rythmer, d'entraîner les pas des danseuses. Il s'est plu à peindre des musiciens à l'orchestre, ou des amateurs qui se préparent à une séance de musique de chambre, ou, dans un salon, deux jeunes femmes qui répètent un duo. Mais il a été

1. C'est M^{me} Marcel Guérin qui a trouvé cette explication du sujet traité par Degas. On pouvait ne pas y penser. Une fois que l'idée s'est présentée à l'esprit, aucun doute ne demeure possible.

plus loin : il a été attiré par un problème plus subtil que personne n'avait abordé avant lui ni ne l'a fait depuis. Il a étudié, en psychologue autant qu'en peintre, les effets de la musique sur tel auditeur choisi. Il a fait, avec toute la pénétration dont il était capable et sans renoncer à ce rien d'ironie qu'il mêle à ses curiosités les plus sympathiques, il a fait le *portrait de l'homme ou de la femme qui entend de la musique*.

C'était le thème de la toile dont j'ai déjà parlé et qui mécontenta l'un des modèles ou, peut-être, l'un et l'autre : *Manet et sa femme*. C'est le thème du beau et surprenant tableau de la collection David Weill.

Quels sont, hors des impressions purement musicales, les sentiments de cette mère en deuil ? Nous ne savons quels souvenirs sont évoqués, quelles paroles ou quel silence ont précédé le moment où nous sommes, dans ce salon qui ne nous est représenté que par un canapé et des coussins vieil or comme il y en avait alors dans bien des salons, par un mur nu et une fenêtre que nous devinons derrière les deux sœurs ; mais nous sentons comme le souffle d'un vent de l'esprit sur ces trois êtres attachés par les liens du sang et que divisent, peut-être, leurs réactions devant le même coup du destin ¹.

*
* *

C'est une autre sorte de drame qui se devine dans le tableau qu'on appelle tantôt *L'Absinthe* et tantôt *Au Café*. Les deux

1. Considérant la facture, assez analogue pour la touche et la pâte, au *Portrait de M^{me} Jeantaud* (1874), remarquant aussi le fond bleu pour lequel Degas semble avoir eu une prédilection particulière pendant cinq ou six ans, avant et après 1870 (*Portrait de M^{lle} Dihau*, 1868 ; *Femme à la potiche*, 1872), on serait tenté de placer ce tableau vers 1875. D'après les renseignements recueillis par M. Marcel Guérin et enregistrés dans son *Catalogue le Portrait de famille* de la collection David Weill serait de 1881 et il représenterait une tante de Degas avec ses deux filles, non pas celle de la grande toile du Luxembourg, mais sa sœur Stéphanie.

titres, surtout si on les rapproche, font d'eux-mêmes présager la signification de l'œuvre. L'artiste, toutefois, a d'abord et avant tout voulu peindre deux portraits.

Un homme et une femme sont assis sur la banquette d'un café. Ils sont côte à côte, mais ne se regardent pas ni ne se parlent. L'homme s'accoude des deux bras au marbre de la table qui est devant lui et il tourne la tête, presque de profil, dans la direction où il ne risque pas de rencontrer les yeux de sa compagne. Conformément aux audacieux principes de mise en toile dont Degas est toujours prêt à tirer des effets logiques, ce profil est à une extrémité de la toile, tout contre le cadre. Feutre mou sans forme rejeté à l'occiput, cheveux longs embroussaillés rejoignant une barbe inculte d'où sort une cigarette, yeux pochés, visage bouffi, cravate lâche et vêtements fatigués, tout cela compose une figure inoubliable de bohème, bon garçon, non sans culture ni, peut-être, sans talent, mais n'ayant pu échapper aux périlleuses conséquences d'une vie où la paresse se décore du nom de fantaisie et où le mot de liberté déguise l'absence de toute règle. Tel fut, en effet, ou peu s'en faut, le modèle qui posa devant Degas, ce Marcellin Desboutin, peintre et graveur, ami de Manet et de tous les compagnons du café Guerbois, sympathique, amusant, dont la vie fut un roman bizarre, avec des hauts et des bas prodigieux, et qui eut presque autant de contrastes dans le caractère.

C'est également, sinon une amie, du moins un modèle bienveillant, qui s'offrit à figurer la compagne du bohème. Elle avait quelque mérite à se montrer si complaisante, car elle pouvait prétendre alors à un rôle plus flatteur. C'était une actrice fort intelligente, qui fréquentait en bonne camarade les ateliers des peintres. Elle s'appelait Ellen Andrée. Vers le même moment, Renoir, qui n'avait aucune prétention de moraliste et qui ne peignait guère les femmes que s'il leur trouvait de l'agrément, faisait d'après

elle un pastel où on lui voit une robe rose brodée et une fleur piquée dans ses cheveux blonds dénoués¹. Ici, répondant sans réticence aux intentions de Degas, elle consentit à se montrer, comme elle a pu le faire quelques années plus tard dans quelque comédie réaliste du Théâtre-Libre, sous les espèces d'une habituée des « paradis artificiels » et des poisons liquides. Il n'est rien dans son expression, dans son attitude ni dans l'élégance un peu défraîchie de sa toilette qui ne soit pour nous une confession. En se gardant de toute insistance capable de tourner à la caricature, Degas sait nous faire comprendre que ce chapeau a été mis sans soin et retient à peine son équilibre au sommet de ce chignon mal peigné ; et la façon dont les pieds, dans des souliers trop larges, posent sur le sol n'est presque pas moins significative que l'attitude lassée des épaules, le regard fixe, la lèvre un peu pendante et le teint blême.

Ainsi, nous avons sous les yeux deux portraits admirables et, superposée ou plutôt indissolublement amalgamée à cette vérité du portrait, une vérité d'ordre moral, exprimée, suggérée avec un tact et une mesure qui ne font que la rendre plus émouvante. Il n'est pas du tout nécessaire de supposer que ni Marcellin Desboutin, quoique bohème, ni la spirituelle actrice qui l'accompagne aient été réellement des types et des victimes de l'alcoolisme. L'art de Degas, plus subtil, découvre les virtualités de faiblesse et de dégradation qui résident, plus ou moins cachées, en presque tous les hommes, de même qu'il voit, dans une réunion de famille les causes latentes de mésintelligence. Il arrive, au café, dans l'ennui de ces lieux où tant de gens cherchent obstinément à se divertir d'eux-mêmes, qu'un couple assis sur la même banquette et n'ayant rien à se dire prenne, pendant quelques instants, des airs absents ou accablés,

1. Coll. de M. Edmond Renoir.

l'un suivant des yeux la fumée de sa cigarette, l'autre regardant sans le voir le verre placé devant elle. Degas a surpris de tels indices fugitifs d'affaissement moral. Mais c'est lui qui crée leur signification de drame intérieur en donnant pour centre lumineux au tableau le verre d'absinthe, luisant comme une large opale maléfique.

Il est impossible de ne pas penser, devant le tableau de Degas, à une toile célèbre de Manet qui porte le même titre : *Au Café*.

La date du tableau de Manet est connue : c'est 1878. Pour Degas, comme on a trop souvent à le regretter, les renseignements font défaut, et on est obligé de raisonner par induction. Desboutin, qui, aux jours de sa splendeur, avait habité assez longtemps sa villa *L'Ombrellino*, près de Florence, revint à Paris en 1875 et y demeura jusqu'en 1881¹. C'est donc plus que vraisemblablement entre ces deux dates que Degas fit son tableau. M. Lemoisne croit pouvoir pousser plus loin la précision : le chapeau de femme indiquerait la date 1876-77². La priorité appartiendrait donc à Degas.

Même sans demander une conclusion décisive aux modes féminines, qui n'ont peut-être pas tellement changé entre 1876 et 1878, surtout pour une femme qu'on nous montre peu occupée de ses atours, je suis disposé à croire que, dans cette période où s'est formé le répertoire de l'impressionnisme, c'est le plus souvent Degas qui a lancé les idées, inventé les sujets dont ses camarades ont ensuite fait leur profit. C'est lui qui le premier a exploré en peintre les champs de courses ; Manet est venu après. C'est lui qui a cherché et trouvé une présentation plus libre, plus variée, plus imprévue des portraits. C'est lui qui a introduit dans l'art les exercices des danseuses, les gestes professionnels

1. P.-A. Lemoisne, *Degas*, p. 68.

2. *Loc. cit.*

des blanchisseuses et des modistes, et le cabinet de toilette comme justification du nu moderne. Si, en effet, la dernière exposition des Impressionnistes, en 1886, réunit pour la première fois une importante série de *Nus*, les premières études de *Femmes à leur toilette* sont bien antérieures. Degas exposait une *Femme sortant du bain* dès 1874, avant la *Nana* de Manet, qui est de 1877 et, à plus forte raison, avant les pastels plus réalistes du *Tub* et de la *Jarretière*, qui sont de 1880.

Mais le fait brut de la priorité importe peu en art. Ce qui compte c'est, sur un sujet nouveau, d'avoir le premier dit, dans un langage plastiquement approprié, tout l'essentiel, et c'est l'honneur qu'on doit revendiquer pour Degas.

Au Café de Manet et *l'Absinthe* de Degas sont deux œuvres qui portent les marques les plus évidentes de la personnalité des deux artistes qui les ont conçues et exécutées. Aucun rapport d'imitation n'apparaît de l'une à l'autre. On peut même dire qu'on ne voit entre elles rien de commun, si ce n'est l'idée initiale de peindre des portraits dans un café.

On admirera Manet dans les vivantes images du graveur Henri Guérard, et de la femme, coiffée d'une espèce de petit casque de feutre, qui se retourne pour nous montrer, dans l'ovale plein de son visage, ses deux yeux ronds et vifs. Autour d'eux, quoique le décor soit réduit à quelques détails élémentaires, — un coin de table, un porte-allumettes, deux bocks et, contre la glace de la devanture, les lettres, lues à l'envers, d'une affiche des « Hanlon-Lees », — on a le sentiment d'une animation bruyante et joyeuse. Pour faire de tels tableaux, Manet et Degas ont dû aller souvent au café. Nous le savions d'ailleurs suffisamment par ce qu'on nous raconte du fameux café Guerbois, rendez-vous de la jeune peinture. Aujourd'hui, s'il y a parmi nous un nouveau Manet et un nouveau Degas, c'est-à-dire des hommes alliant à la personnalité du talent la

distinction du goût et des manières, je pense qu'ils ne fréquentent guère les cafés. Mais les cafés, à plusieurs époques, ont joué un rôle dans la vie intellectuelle de notre pays. A en juger par leurs deux toiles, Manet, au café, s'amuse gaiement et insouciamment de ce qu'il y voyait et entendait ; Degas, qui ne s'y amuse pas du tout, y promenait son ironie, mais aussi ses yeux curieux, ses yeux non moins aptes à saisir les gestes et les attitudes qu'à pénétrer jusqu'au fond secret que ces gestes et ces attitudes trahissent, même lorsqu'ils s'appliquent à les dissimuler. N'y a-t-il pas, en somme, autant et même plus d'intérêt pour les pauvres humains dans cette curiosité désabusée que dans la superficielle cordialité de Manet ?

Chez Degas, tous les éléments du tableau sont calculés par un esprit philosophique qui n'abandonne rien au hasard. Les figures occupent dans la composition de Manet une place beaucoup plus grande, ne laissant au décor et aux accessoires, suivant l'idéal classique, que le minimum d'espace. On pourrait croire qu'il en résulte un surcroît de puissance et de vérité dans le portrait, tandis que les deux figures de Degas, repoussées assez loin du premier plan et vers l'angle de la toile risquent d'être diminuées par cet artifice. C'est tout le contraire qui se produit.

Le lieu de la scène, chez Degas, est défini, de la façon la plus spirituelle et la plus imprévue, par la disposition des tables de marbre qui se coupent en retour d'équerre au premier plan à gauche. Mais les tables sont vacantes, sauf celle où, dans l'angle opposé, sont assis l'artiste et sa compagne. Sur ces surfaces rectangulaires qui étendent devant nous leur géométrie de marbre poli, seuls traînent, ici un tronc-de-cône en faïence grossière qui contient des allumettes dont personne n'use, là un journal, roulé autour de sa hampe, que personne ne demande à lire. Dans le café de Manet, pas de place perdue : les acteurs

principaux touchent presque du dos des figurants assis à la table voisine, tournés en sens inverse et dont nous n'apercevons qu'un bout de chapeau ou un fragment de jaquette. Le peintre n'a en vue qu'un épisode dans une foule. La solitude et les espaces vides que Degas a mis autour de ses personnages concentrent l'attention sur eux, accusant la singularité du type et l'intensité de l'expression. Ils sont seuls, avec leur silence et leur manie, dans ce coin de café désert. C'est peut-être un de ces petits cafés comme on en trouve à Paris dans certains quartiers qui ont un air de province ; on se demande, si d'aventure on y entre, comment le patron peut bien faire ses affaires. Ou il est tard, les clients de passage sont partis, il ne reste plus que ces vieux habitués qui s'ennuient et pourtant ne se décident pas à s'en aller, par paresse ou crainte du pire.

Il est plus d'un tableau de Degas et plus d'un de Manet qui se prêtent à une comparaison entre ces deux peintres qui furent amis, qui avaient bien des ressemblances d'origine, d'habitudes, d'éducation. Mais rien, peut-être, ne nous éclaire mieux sur les différences profondes de leur esprit et de leur caractère que cette sorte de concours qu'ils firent, consciemment ou non, sur ce sujet du *Café*. Avec des dons rares et beaux, tous deux ont abouti parfois à un demi-échec. Mais, si Manet a laissé tant de toiles inachevées, où des barbouillages de pinceau, toujours spirituels d'ailleurs, tiennent lieu, en certaines parties, d'indications intelligibles¹, c'est peut-être parce que, doué d'une étonnante et charmante facilité, il se contentait vite ou, ce qui revient au même, se lassait vite d'une œuvre pour courir à une autre. Degas, quand il s'arrête avant terme, c'est que, incapable de se satisfaire s'il ne va pas jusqu'au fond des choses, il désespère d'y parvenir. Manet est intelligent ; tout est naturel, spon-

1. Voir la main qui tient le pinceau dans son propre portrait par lui-même, où il est debout, près de son chevalet.

tané en lui : finesse, distinction, goût. Cependant il subit deux tyrannies qui le détournent de sa vraie voie, de la manière noire de sa jeunesse, élégante et vivante adaptation des chefs-d'œuvre du passé : il est esclave de la formule littéraire du naturalisme et de son propre désir de faire figure de chef d'école. Degas n'a pas complètement échappé non plus aux influences des théories naturalistes, mais il ignore l'ambition du chef d'école : il est très au-dessus d'un tel désir. Dès que Manet a posé sur une toile trois touches d'un pinceau chargé de couleur, c'est de la peinture. Là est son talent, et sa limite, virtuose qui se joue à la surface et exécute avec goût, avec une magistrale aisance, des variations toujours agréables et même originales sur des thèmes venus d'ailleurs. Le don du peintre, chez Degas, existe assurément ; sans quoi, même avec des facultés supérieures, il n'est pas de grand artiste. Mais l'intelligence le domine de haut. Degas est à la fois tenace, parce que la réflexion et la volonté le soutiennent, et timide, parce que son esprit pénétrant lui montre d'un seul éclair et les obstacles et ses propres faiblesses et la force de ceux qui ont su atteindre le but. Il aimait à raconter cet apologue. Un jour à une répétition du cirque Médrano, un clown s'exerce à passer à travers un cerceau tendu de papier. Il manque son mouvement, puis recommence et échoue de nouveau. « Rien n'est impossible à l'homme », murmure-t-il en prenant une troisième fois son élan. Même insuccès, et le clown terminant sa phrase : « Ce qu'il ne peut faire, il le laisse. » Mais Degas ajoutait cet axiome final : « Quand on est fort, on crève tout¹. »

*
* *

C'est ainsi que Degas eut le privilège de traiter sans déchoir

1. D'après Lafond, *Degas*, t. II, p. 40.

des sujets qui, jusqu'alors, n'avaient tenté que des peintres dits de genre, dont quelques-uns d'ailleurs n'ont manqué ni d'esprit ni de talent. Nous apprécions à leur rang un Boilly ou un Stevens ; ce dernier, d'ailleurs, fréquentait, par intermittence, le café des Batignolles où Degas rencontra les futurs impressionnistes. Mais qui prétendrait attribuer à l'un ou à l'autre la valeur intellectuelle et les hautes visées d'un Degas ?

Ce n'est pas la moins étrange ni la moins précieuse des beautés de l'œuvre de Degas que cette transformation qu'un tel artiste a fait subir au tableau de genre, en lui donnant des ressorts aussi nobles, des dessous aussi riches et aussi complexes que ceux des plus belles créations des grands romanciers.

Degas porte partout son point de vue de portraitiste ; c'est une manière de dire que, dans tout ce qu'il peint, c'est le vrai qu'il poursuit. Lorsqu'il fait un portrait, il se plaît à saisir son modèle dans une attitude exceptionnelle, non par amour du bizarre ni pour faire montre de son ingéniosité, mais parce que, devant sa curiosité passionnée de philosophe et son regard froid d'observateur, la circonstance exceptionnelle agit sur les hommes ainsi qu'un appareil de pression qui les force à des aveux involontaires. Là-dessus, le pouvoir de généralisation sans lequel il n'est pas d'esprit supérieur opère et, pétrissant la matière inédite, inconnue, ramenée au jour par un instrument d'analyse presque scientifique, il en tire un de ces « types éternels » dont parlait Millet, mais sans les simplifications trop souvent arbitraires employées par le chantre des paysans. Son art, au contraire, son art si savant s'efface ; on croirait qu'il ne vise qu'à une représentation exacte, et c'est, avec les formes, l'âme et la vie qu'il nous rend. On pourrait appliquer à de telles œuvres les paroles singulières et profondes dont Degas lui-même se servait pour définir le dessin : « Le dessin, ce n'est pas la forme, c'est la sensation qu'on en a. » Voilà ce qu'est

l'anecdote pour Degas. Au commun des hommes, absorbant toute leur attention, elle masque la réalité profonde. Une émotion, dont nous ignorons la cause, un incident qui n'est pas défini, font surgir à la lumière ce qui est ordinairement caché. Mais il faut des yeux comme ceux de Degas pour le saisir et, au service de ces yeux, son dessin. Il s'en empare en effet, non pour le plaisir de noter l'insaisissable, le fugitif, comme le font ses camarades impressionnistes, mais, au contraire par passion de ce qui est ainsi révélé du fond permanent et général.

*
* *

Le Duo. Deux jeunes femmes en toilette de ville répètent une scène d'opéra. Un grand vide au premier plan donne à cette piquante apparition le recul qui a une part si grande dans les prestiges du théâtre. Naturel et artifice se mêlent pour nous charmer dans le costume, les attitudes et la gesticulation de deux aimables femmes. Elles jouent leur rôle avec un élan pathétique et une ardeur que contrarient à peine le cahier de musique que l'une brandit comme un bouclier et le livre que l'autre serre contre sa poitrine¹. Ce délicieux tableau a été peint vers 1865. Pour comprendre de quelles nouveautés hardies il apportait l'annonce, il suffit de penser aux cantatrices mondaines peintes alors et depuis par Alfred Stevens. Le *Chant passionné* est une image fidèle et charmante des élégances du second Empire et le peintre s'y montre l'héritier des petits maîtres hollandais du xvii^e siècle. Mais comme il paraît figé dans sa perfection maté-

1. 1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918 (repr.), n° 106. Le Musée du Louvre possède deux très beaux dessins à la mine de plomb pour les figures des deux actrices mondaines (3^e vente Degas, 5-6 avril 1919, n° 404 ; legs de M. Marcel Bing). On peut rapprocher de ce tableau sur un sujet musical une petite toile où l'on voit, également dans un salon, un violoniste assis accordant son violon et une jeune femme feuilletant sur ses genoux un cahier de musique (même vente, n° 49).

rielle à côté de Degas si spirituel, si plein d'animation et de vie !

Dix ans plus tard, voici une chambre aux meubles modestes et soigneusement entretenus ; elle est éclairée par une seule lampe, dont un abat-jour concentre la lumière sur un guéridon où l'on voit un coffret ouvert. Une jeune fille, assise sur une chaise, tourne le dos à la lampe ; elle ramène un jupon sur ses genoux et cache ses yeux dans sa main. Un homme, un « monsieur », est adossé à la porte comme pour interdire toute pensée de fuite. Il a les deux mains dans les poches de son pantalon ; il regarde fixement dans le vide, avec un air de brutalité et aussi de gêne¹. Sa silhouette est doublée par son ombre que grandit derrière lui la lumière venue d'un foyer en contre-bas. Sur le parquet, on aperçoit un corset tombé. Il y a encore dans la chambre un lit de fer étroit et sage, sur la cheminée une glace où des reflets surgissent d'une pénombre dorée, un chapeau d'homme sur une commode et, sur le papier à fleurs, des gravures encadrées.

On appelle aussi ce tableau *Le Viol*, titre qui définit le sujet avec exactitude ; trop d'exactitude peut-être. Un nom plus vague répond mieux à l'esprit et aux goûts de notre peintre, qui a toujours voulu suggérer, plutôt qu'exprimer le drame, dans les tableaux où nous sentons peser une atmosphère de malaise ou d'angoisse. C'est miracle qu'un thème si vulgaire, environné d'écueils qui sont tous redoutables et dont il semble qu'on n'évitera l'un que pour se jeter dans l'autre, — déclamation mélodramatique, cynisme, sentimentalité larmoyante, — ait inspiré une œuvre d'art, de l'art le plus raffiné à la fois et le plus viril. Pour mesurer le tour de force, qu'on imagine le tableau peint par Tassaert, coutumier de tels sujets et qui, pourtant, n'était pas un praticien médiocre ! D'où vient l'étrange pouvoir de cette

1. Un grand nombre d'études peintes ou dessinées nous montre avec quel soin a été cherchée cette figure difficile.

peinture sans précédent et peut-être sans analogue à venir? Dans leur petite dimension et dans la place où un conflit rapide et violent les a fixés, les deux personnages du drame ont l'intensité de vie individuelle qui est la vertu du portrait. Vérité saisissante des attitudes et des expressions, extraordinaire beauté d'une exécution sage et mesurée, justesse prodigieuse de la touche qui font que l'œil ne se lasse pas de reconnaître les objets contenus dans cette chambre, de considérer la valeur d'une ombre, un reflet dans une surface polie, la caresse de la lumière sur une joue, une oreille, une épaule demi-nue, ou la dégradation plus lointaine de cette lumière sur le papier du mur et la glace et les cadres? Oui, tout cela concourt à la gageure que remporte un grand artiste, et l'on sait d'autant plus de gré à ce chef-d'œuvre mystérieux et précis d'être ce qu'il est qu'on se rend compte de ce qu'il eût pu et presque dû être.

L'agrément de *Bouderie* est moins énigmatique. La jeune femme est venue relancer son mari jusque dans son bureau d'homme d'affaires. Elle se penche vers lui au travers de la table¹; mais il ne la regarde pas et ne veut pas avoir l'air de l'écouter : il détourne rageusement la tête en fronçant les sourcils et pèse sur la table de tout le poids de ses deux coudes.

Il y a longtemps que l'ironique Degas se plaît à observer les variétés du dissentiment entre un homme et une femme qui devraient être unis et qu'un incident change en adversaires. Un curieux tableau qui date des années 1863-65 nous peint déjà une scène de ménage et l'état d'esquisse où il est resté ne fait que souligner une singulière ressemblance avec les types et le

1. C'est un geste qu'on n'a guère vu dans la peinture avant Degas. Il est très vrai et très justement observé. Degas en a tiré des effets heureux et variés, surtout dans les tableaux où il représente deux femmes causant ensemble dans un boudoir, se faisant des confidences sur des questions de toilette ou sur tout autre sujet. Voyez, par exemple, le tableau intitulé *La Conversation chez la modiste* (repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 68).

dessin qui seront, vingt-cinq ans plus tard, ceux de Toulouse-Lautrec. Tout est bizarre dans cette peinture, et le moins bizarre n'est pas le décor du salon où la tragi-comédie se passe : près d'une commode surmontée d'une glace ronde dans un cadre en miroiterie, au-dessus d'un pouf, pend au mur un portrait du Schah de Perse ! Ce souverain oriental en effigie est-il la cause de la dispute ? On dirait plutôt qu'il est le Salomon juge de ces deux fous que nous voyons, aux deux bouts de la toile, se tournant le dos. Ils sont en tenue de promenade, ils allaient sortir ou viennent de rentrer. La femme croise les bras sur le grand manteau noir qui couvre en partie sa jupe à crinoline. L'homme s'est arrêté devant la fenêtre ; il a un chapeau haut de forme et une jaquette courte ; il tient à deux mains une badine derrière son dos et se penche vers la vitre, mais il ne regarde rien et son pied fait le geste de battre la mesure à coups précipités sur le tapis.

Sans atteindre à la perfection de facture, que nous admirons dans le *Viol*, *Bouderie* est une œuvre poussée jusqu'au plus haut degré d'achèvement et, c'est aussi parce que le peintre, de toute sa volonté, de tout son talent, a étudié ses personnages comme des portraits que ce tableau se hausse si fort au-dessus de l'anecdote. Ce n'est pas Tassaert qui nous renseigne ici sur ce qu'il fallait ne pas faire, c'est plus d'un peintre de salon en vogue sous le Second Empire, oublié aujourd'hui à bon droit. Est-il nécessaire de dire que la *Bouderie* de Degas n'a rien de commun avec la mièvrerie et la sécheresse d'un Fichel ? Ses modèles, si l'on veut lui en assigner, Degas les trouve ailleurs, en d'autres temps, sous les auspices d'un art plus fort et plus naïf. Ils faisaient aussi des tableaux de genre à leur manière, les bons Anversois des premières années du xvi^e siècle, Massys et ses élèves, quand ils peignaient un bourgeois et sa femme vérifiant leurs comptes ou des changeurs devant leurs

pires d'écus et de ducats. Pour transformer et ennoblir cette modeste matière, il leur suffisait, comme il a suffi à Degas, de donner à leurs personnages la dignité du portrait.

De même, quand il inventa de représenter un monsieur correct, chauve et très sérieux, agenouillé, dans un cabinet de toilette, devant le pied nu d'une petite fille enveloppée d'un peignoir de bain et allongée sur un canapé, il pouvait se réclamer de maint tableau où les Téniers et les Ryckaert nous montrent des barbiers de village pansant la jambe d'un paysan blessé. Mais il y a la même différence entre le raffinement de Degas et la verve caricaturale des petits maîtres flamands qu'entre les moyens grossiers de l'antique rebouteur et les lames d'acier aseptisées du moderne pédicure.

L'ironie subtile, et aussi la réelle noblesse de l'œuvre, viennent, chez Degas, de ce qu'il applique à une matière vulgaire une sorte de volonté scientifique, une parfaite distinction de style et une méthode d'exécution classique.

Un autre tableau célèbre, d'une catégorie un peu différente, le *Bureau de coton*, ne serait pas le chef-d'œuvre accompli que nous admirons sans réserve, s'il se contentait de nous charmer par l'animation, prise sur le vif, d'un magasin où chacun sait ce qu'il a à faire et le fait diligemment, par une ordonnance ingénieuse et une heureuse distribution de la lumière. Portraits ! dirons-nous encore devant le vieux gentleman au visage rasé qui, assis au premier plan, le chapeau sur la tête, les besicles au nez, examine d'un geste professionnel un paquet de coton¹, ou le jeune et gros commis en manches de chemise qui écrit debout devant son pupitre, ou le personnage à barbe noire qui, au milieu du magasin, se balance sur sa chaise et renverse la

1. C'était M. Musson, oncle de l'artiste et son hôte à la Nouvelle-Orléans. Il jouait son rôle au naturel, étant le chef de la maison de commerce représentée dans ce tableau.

tête d'un air avantageux pour prendre connaissance du cours de la Bourse dans son journal, ou, tout au fond de la scène, le spectateur nonchalant qui s'accoude au vitrage et, ayant conclu son affaire, regarde les autres s'agiter. Offrirai-je à ce tableau un hommage naïf ? Il me semble qu'on ne peut considérer le *Bureau de coton* sans se dire avec mélancolie : « 1873 ! Plus de cinquante ans ! Ils sont morts bien probablement, même les plus jeunes, ceux que nous voyons là si vivants !... »

VI

Dans de telles œuvres on distingue les marques les moins contestables d'un art classique : l'intelligence qui préside, la main exercée qui exécute et, dans les deux opérations, un idéal qui, pour être sagement limité, n'en est qu'un meilleur guide, celui de bien faire. Degàs, prôné ou honni comme un révolutionnaire, était un classique, mais un classique tel que le furent avant lui Delacroix et Corot, un classique ayant horreur de ce que l'on a fait trop souvent passer à la faveur de cet honorable pavillon, un classique n'admettant pas que l'art consiste à répéter, plus faiblement, de vieilles affirmations qui furent neuves en leur temps, un classique, en somme, qui ne pouvait, sauf après sa mort et devant la postérité, trouver d'amis que chez les révolutionnaires.

L'histoire des idées, de la littérature et des arts, sans oublier la politique, est au ^{xix}^e siècle celle d'une lutte aveugle de deux partis : le parti conservateur, traditionnel, en possession de la véritable et saine doctrine, gâtant cette supériorité par une résistance obstinée à ce minimum de mouvement, de changement que réclame la vie ; — le parti révolutionnaire, audacieux, généreux parfois, dangereux presque toujours par son dédain du passé, sa folie à dilapider les trésors de l'expérience ancestrale, sa décevante croyance au coup de baguette qui fera naître un monde parfait. Le malheur des temps se personnifie dans la médiocrité et l'étroitesse d'esprit des uns, dans l'ignorance et la fatuité des autres. A toutes ses fautes, le parti conservateur

n'a presque jamais failli à joindre le ridicule de ne pas reconnaître les siens, même quand ils étaient, comme ce fut le cas pour Delacroix, Corot, Puvis de Chavannes, Degas, désignés d'avance et par surcroît à sa sympathie par les affinités du milieu social et de l'éducation.

Telle fut, pareille à beaucoup d'autres dans le même siècle, l'aventure d'Edgar Degas. Et c'est pourquoi Degas fut bon gré mal gré enrégimenté dans la phalange des impressionnistes.

Ce nom lui déplaisait fort et lui paraissait dépourvu de toute signification. C'est un hasard, on le sait, qui fit de ce néologisme l'étendard d'une école nouvelle. L'un des tableaux envoyés par M. Claude Monet, en 1874, à la première exposition du groupe qui se contentait alors de s'appeler « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs », était inscrit au Catalogue sous le titre : *Impression*. Un journal en prit texte pour dauber sur M. Monet et ses camarades, affectant d'y voir un programme. Le public s'amusa du vocable qu'on lui proposait pour désigner des peintres dont les hardiesses l'étonnaient. Finalement, ces peintres acceptèrent un nom qu'ils n'avaient pas choisi et qui se trouvait, par chance, qualifier assez exactement l'une au moins de leurs ambitions, la volonté de saisir, sans interposition d'un acte mental préconçu, les spectacles offerts par la nature. L'événement est trop près de nous pour qu'on ait besoin de rappeler la prodigieuse fortune de ce mot. Il a pénétré jusque dans le langage de la philosophie. Mais il a cessé, depuis un assez grand nombre d'années, d'être l'aimant qui attire et oriente les aspirations de la jeunesse.

Les premiers rapports d'Edgar Degas avec les futurs impressionnistes remontent à l'année 1865. Divers témoins, artistes, critiques ou littérateurs, ont vanté l'importance historique des assises qui se tenaient dans un modeste café du boulevard des Batignolles, près de la place Clichy, le café Guerbois.

Édouard Manet ne s'y montrait pas tous les jours ; mais son prestige n'était jamais absent. Les jeunes gens qui saluaient comme leur chef l'auteur du *Déjeuner sur l'herbe*, c'étaient Claude Monet, Renoir, le graveur Marcellin Desboutin. Plus tard, Pissarro se joignit à eux. D'autres, sans croire aussi fermement à l'urgence d'inaugurer une nouvelle manière de peindre, avaient aussi des ambitions et des espérances généreuses : ils s'appelaient Lhermitte, Guillaume Régamey, Cazin, Legros, Fantin-Latour. Les ambassadeurs les plus écoutés de la littérature étaient Zola et Duranty. Zola venait de soutenir une campagne vigoureuse en faveur de Manet.

Duranty fut le vrai docteur du cénacle. Dès 1856, il recommandait aux peintres l'exemple des écrivains qui, substituant aux extravagances du romantisme les saines méthodes de la science, s'attachaient à l'étude de la vie moderne. Seul Courbet avait compris l'égale vanité des mythologies académiques et du mélodrame romantique. Ses œuvres robustes et vraies indiquaient la voie. Mais les peintres n'avaient guère répondu à son appel. Deux romans des frères Goncourt, *Charles Demailly* et *Manette Salomon*¹, appuyaient l'apostolat du critique : leurs tirades brillantes sur le thème de la modernité retentissaient dans les ateliers comme un signal de ralliement.

Degas était très lié avec Duranty. Le beau portrait qui fut exposé aux Impressionnistes, en 1879 reste comme un témoignage d'amitié, ou même de reconnaissance, rendu par le peintre au théoricien. Les idées et les conseils de Duranty eurent peut-être, en cette heure où les plus fermes connaissent le doute, une influence décisive, non pas, à proprement parler, sur le talent de Degas, qui était déjà formé, mais sur l'emploi et la direction de ce talent.

1. *Charles Demailly*, sous sa forme première et sous le titre : *Les Hommes de lettres*, date de 1860. *Manette Salomon* est de 1867.

Edgar Degas était de six ou sept ans l'aîné des camarades dont les œuvres allaient bientôt se produire avec les siennes. La date de sa naissance le rapprochait plutôt de Manet, plus âgé de deux ans. Il avait trente ans. Il arrivait dans le jeune congrès d'enthousiastes, enthousiaste lui-même, mais incomparablement plus instruit, plus cultivé, plus raffiné, ayant déjà produit en divers genres des œuvres remarquables. Son origine et son éducation étaient toutes classiques. La forte empreinte ne s'effaçait jamais. Contre les tentations, Degas sentit toujours en lui une base solide en même temps qu'un frein salutaire.

*
* *

Le nom d'impressionnisme ne répugnait, en somme, ni à M. Claude Monet, ni à Sisley, ni à Pissarro, ni même à Renoir¹. On conçoit, en revanche, que Degas l'ait accueilli avec un peu d'impatience. Il faudrait un bien fort préjugé pour ne pas voir qu'un tableau de Degas suppose un choix et une combinaison de l'intelligence. Dès 1897, à l'apogée de l'impressionnisme, Roger Marx soulignait cette opposition fondamentale : « l'art de M. Degas, concluait-il, est le résultat d'une déduction patiente, raisonnée, bien plutôt que le jet d'une impression² ».

D'autre part, si un principe était communément admis par les jeunes gens qui, à l'époque où Degas les connut, rêvaient d'un art plus nouveau, plus libre, plus vivant, c'est le dogme du plein-air. Après une longue bataille aux péripéties multiples, le paysage triomphait. Sa gloire semblait celle du siècle. Corot, Rous-

1. Renoir ne fut pas longtemps féru d'impressionnisme. C'est lui, cependant, qui, d'après ses propres dires, aurait insisté, en 1876, lors de la deuxième exposition du groupe, « pour qu'on gardât ce nom d'*Impressionnistes* qui avait fait fortune » (Vollard, *Renoir*, p. 66).

2. *Cartons d'artistes* : Degas, dans *l'Image*, 1897 ; réimprimé dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, p. 193.

seau, Daubigny, Millet commençaient à recevoir, avec l'admiration des amateurs, l'hommage des foules. Comment continuer, sans imitation servile, l'œuvre de ces grands initiateurs, si ce n'est en se rapprochant toujours davantage de la nature ? Plus de conventions, plus de tableaux peints dans l'atelier et froidement arrangés comme un décor de théâtre ! C'est la nuance des saisons et des heures, c'est la lumière changeante, c'est l'atmosphère, qui fait la beauté essentielle du paysage. Ces idées semblaient dériver logiquement d'une théorie plus générale, dont les écrivains proclamaient les vertus salutaires et qui, pendant plus d'un quart de siècle, allait régner sur la pensée française : le réalisme et sa forme nouvelle ou renouvelée, le naturalisme.

*
* *

Or, parmi les artistes originaux de ce temps-là, il n'en est point qui ait plus que Degas échappé à la domination du paysage. Son intelligence, son goût et l'habileté de sa main le rendaient capable de toutes les entreprises qui s'offrent à l'ambition d'un peintre. Lorsque son sujet l'exige, — par exemple, dans ses tableaux de *Courses*, — il a su évoquer avec vérité, avec esprit, avec grâce, les lignes, les couleurs, l'atmosphère des prairies et des collines ; il a peint, en des portraits fidèles, en des portraits charmants, les ciels limpides et fins de l'Ile-de-France. Les grèves et les horizons marins ne sont pas absents de son œuvre, lorsqu'ils servent de cadre aux faits et gestes des citadins en villégiature : témoin l'amusant tableau intitulé *Sur la plage* : une grosse femme en tablier blanc est assise dans le sable, à côté d'un costume de bain qui sèche ; elle passe lentement un peigne dans les cheveux d'une petite fille qui est étendue tout de son long à l'ombre d'un parasol et appuie sa tête sur les genoux de sa gouvernante,

Enfin l'on put voir un jour, sous la signature de Degas, une série de petites toiles et de pastels où le paysage est traité seul, pour lui-même, et non plus comme un accessoire ou comme un fond. Ce sont des recherches extrêmement curieuses, mais aussi étrangères que possible à la conception moderne du paysage : rêves, décors pour un poème, une symphonie ou, si l'on veut, un ballet ; la nature n'y paraît qu'à l'état de souvenir ou d'évocation.

Les compagnons du café Guerbois, les vrais impressionnistes, s'efforcent de capter la vibration lumineuse. Degas n'est pas moins sensible à la lumière. Mais c'est dans les intérieurs qu'il l'observe et qu'il l'aime, réduite, prisonnière, tamisée, contrariée, d'autant plus éloquente, tournant les obstacles ou rejailissant sur eux, descendant avec douceur sur une chair de femme, sur un tapis, sur un mur tendu de cretonne, se jouant parmi les reflets, luttant avec les ombres, accrochant une brillante paillette à un geste vif, à l'angle d'un meuble, à une faïence, au métal d'une cruche, au verre d'un flacon¹. Elle l'émeut moins, semble-t-il, au ciel d'où elle se répand sans contrainte sur les champs et les cités.

Je ne crois pas que l'on eût, avant Degas, osé peindre un tableau où le paysage occupe une partie considérable de la toile et d'où le ciel est exclu. C'est un paysage urbain, la *Place de la Concorde* : tel est d'ailleurs le titre de cette œuvre très importante, peinte en 1873-1874. Un graveur, ami du peintre, le vicomte Napoléon Lepic, le chapeau haut de forme en tête, le

1. Le grand *Portrait de famille* et le tableau du *Viol* montrent quel admirable peintre d'intérieurs fut Degas. Il n'a pas dédaigné de faire, plus d'une fois, des études très poussées d'intérieurs sans figuration humaine, probablement avec l'idée de les utiliser dans des tableaux. On peut citer, par exemple, une *Chambre de campagne* avec une tenture à grands ramages et deux portraits d'une *Salle de billard* (2^e vente Degas, 9-10 déc. 1919, nos 31, 25 et 37) ; cela fait penser à Delacroix peignant l'*Appartement du comte de Mornay*.

cigare à la bouche et le parapluie sous le bras, traverse la chaussée, accompagné de ses deux fillettes et de son chien. La façon même dont le tableau est coupé fait sentir la marche rapide du promeneur qui arrive vers un coin du tableau, tandis qu'au milieu de la toile, un grand vide exprime les vastes proportions de la célèbre place. La bordure supérieure du cadre laisse voir les architectures de Gabriel et les arbres des Tuileries, mais les arrête avant le couronnement attendu de la coupole céleste.

Ce n'est pas le ciel qui manque, il remplit plus de la moitié de la toile, dans le spirituel petit tableau de la même époque, intitulé la *Voiture aux courses* (1873), dont la composition, d'abord jugée si paradoxale, nous semble aujourd'hui si ingénieuse et si expressive. Ici également, le personnage principal est dans un angle : c'est la voiture avec ses chevaux¹. Le gentleman amateur est son propre cocher, mais, étant aussi un père, il se tourne présentement vers le fond de la victoria ; sur le siège, le bulldog assis imite le geste du maître, et ne regarde-t-il pas, à côté de la jeune mère, l'enfant demi-nu qu'une nourrice vêtue de blanc tient sur ses genoux et abrite sous une ombrelle ? Le gazon du pesage s'étend librement ; les jockeys passent dans le lointain devant les groupes de spectateurs à cheval ou en voiture. Le ciel domine la scène, un ciel de printemps, clair, fin, léger, d'une nuance indéfinissable où il y a de l'azur, de la nacre et du gris de perle. Mais ne parlons pas de plein-air à propos de ce charmant tableau ! Ce paysage et ce ciel ont été peints suivant une méthode qui n'a rien à faire avec l'impressionnisme, qui rappellerait plutôt Corot, non pas le Corot des vaporeuses clai-

1. Dans un autre tableau, postérieur de six ou sept ans (*Collection Camondo*, n° 166), Degas a mis aussi une voiture, mais il l'a repoussée encore plus loin dans l'angle : on n'en voit plus que la capote, les roues d'arrière et une femme élégante qui se retourne vers les jockeys ; elle n'est ainsi qu'un détail dans le tableau, l'intérêt se portant sur les cavaliers, « jockeys amateurs », occupant le centre de la toile.

rières de Ville-d'Avray, mais le Corot ingénu et appliqué qui, de 1825 à 1828, dans la Campagne romaine, ne croyait pas innover et faisait des chefs-d'œuvre sans le savoir, en ne cherchant que l'exactitude et la fidélité. Pas plus que dans les vues du *Pont de Narni* et du *Colisée*, il n'est question ici de savants artifices pour rendre la vibration de l'atmosphère. Cependant, tout est si simple, si vrai et si juste, qu'on se demande si l'alchimie et les sortilèges de l'impressionnisme ont été pour le paysage un gain si nécessaire. Degas faisait plus qu'en douter, lui qui disait à un peintre : « Voilà votre erreur. Vous avez voulu rendre l'air du dehors, l'air qu'on respire, le « plein air »... L'air qu'on voit dans les tableaux de maître n'est pas de l'air respirable. »

Comme souvent chez Corot, quelques valeurs fortes, hardies, telles que le vernis noir de la voiture et le chapeau haut de forme de son propriétaire, suffisent à nous faire percevoir l'éclat et la douceur de la lumière. Le dessinateur, épris de contours nets et précis, ne se relâche pas de son intransigeance ; il brave, parce qu'il est sûr d'en triompher, le risque de sécheresse qui a effrayé tant d'artistes à la fin du XIX^e siècle. L'admirable dessin de Degas se manifeste sous plus d'un aspect. Une de ses vertus les plus précieuses, je la comparerais volontiers à la justesse et à la propriété des termes dans un beau style classique qui se modèle sans déviation ni insistance sur la pensée.

*
* * *

Si, pour la doctrine, les impressionnistes invoquent à bon droit le réalisme de Courbet, leur technique doit beaucoup à Delacroix et à ses recherches sur la couleur. Dans la chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice, les champions de la jeune école découvraient de quoi justifier ce qu'on appela plus tard la division du ton. L'*Héliodore* et le *Jacob* furent achevés en 1861 :

ils étaient dans toute leur nouveauté au moment des réunions du café Guerbois.

Sans adhérer de cœur et d'esprit aux articles essentiels du dogme impressionniste, Degas ne pouvait rester un témoin indifférent de ce que cherchaient et réalisaient ses camarades. Peintre, sculpteur, graveur, il montra toujours une vive curiosité pour tout ce qui touche la technique des arts. Il se fit une maîtrise dans l'eau-forte et la lithographie et il fut en quelque sorte l'inventeur du monotype. Il étudia toutes les ressources de l'huile, de l'essence, de la détrempe, du pastel et souvent même se plut à marier sur une toile, en les amalgamant de la façon la plus subtile, ces divers procédés. Est-ce Delacroix qui conduisit ce disciple passionné d'Ingres à goûter des audaces inédites ? Vint-il à Delacroix, parce qu'il voyait le profit que l'étude du maître réservait aux jeunes peintres du café Guerbois ?

Ce ne sont pas uniquement des innovations techniques, d'ailleurs, que Degas voulut demander à Delacroix. Au temps de l'apprentissage, Ingres ne pouvait décevoir ni gâter un élève doué d'une forte personnalité. Ingres fut pour le jeune Degas un bon professeur. Delacroix eût été, peut-être, alors plus dangereux. Mais, par la richesse intellectuelle de son œuvre et par l'ébranlement que son imagination communique à la nôtre, comme il reprend ses avantages plus tard, auprès d'un artiste à qui les dons exceptionnels de l'œil et de la main ne firent jamais méconnaître la suprématie de l'intelligence !

Peu à peu, cependant, l'exemple de ses camarades agit sur Degas, non pour la partie mentale de l'art, mais pour la pratique matérielle, qui a bien aussi son importance, car on ne peut pas plus séparer l'une de l'autre que le corps de l'âme dans un être vivant. On le voit alors abandonner cette facture lisse et serrée, en glacis ou en demi-pâte sur une préparation le plus souvent rouge, cette palette limitée, mais harmonieuse et fine, qui

l'avaient si bien servi dans la première période de sa carrière jusque vers 1878 et qui donnent tant d'autorité, une tenue si classique, à ses principaux chefs-d'œuvre : le *Foyer de la Danse*, le *Bureau de coton*, le *Viol*, les portraits. Sa couleur devient plus vive en se diversifiant. Du même coup son dessin s'accuse, insiste en traits plus rudes, en accents énergiques, en savantes et saisissantes ellipses. L'artiste ne craint pas les violences de ton. Toujours, néanmoins, son goût inné lui inspire de résoudre les oppositions en accords inédits, qui semblent naturels. Le pastel se prête à ses ambitions mieux que tout autre procédé. Il prédomine, en effet, à partir de 1880, tant dans les séries continuées des *Danseuses*, que dans les suites plus nouvelles des *Chanteuses de café-concert*, des *Modistes* et surtout des *Nus*.

*
* *

Pour la pratique de son métier, Degas n'a pris à l'impressionnisme que ce qui lui convenait, — ce fut en somme peu de chose, — et il reste un exécutant classique. A une époque et dans une école où le dessin n'est cherché qu'en fonction de la couleur, Degas est un dessinateur, se proclame tel : « Je suis né, disait-il, pour dessiner. » En effet, beaucoup de ses meilleurs tableaux sont conçus et faits comme des dessins rehaussés. La grisaille qui est au Louvre, dans la collection Camondo, la *Répétition d'un ballet sur la scène*, nous paraît une œuvre achevée : ce n'est pourtant qu'un dessin¹, et l'on imagine comment sur cette préparation si poussée, si précise, quelques glacis, quelques touches de couleur suffisent pour faire d'un dessin une peinture. Ces touches seront si justes et si franches que les coloristes de profession ne nous offrent rien de plus agréable ni de plus harmonieux. Plus

1. C'est sous cette désignation qu'elle a figuré à la 3^{me} Exposition des Impressionnistes en 1877, n° 61.

tard Degas demande au pastel plus de richesse et une plus grande variété de tons. Il déploie alors un raffinement d'où sortira bientôt, peut-être sans le savoir, un groupe nouveau de jeunes peintres coloristes et décorateurs. Mais il prend avant tout le pastel comme un moyen de dessiner avec de la couleur. Puis il s'arrête. Déjà une fatigue de la vue commence à l'inquiéter, l'oblige à ralentir son travail. Vers 1898, il produira encore une dernière série très curieuse, présage, peut-être, d'ambitions nouvelles ; ce sont de grandes études de *Danseuses*, de *Femmes à leur toilette* aussi, où les figures ont à peu près les proportions de la nature. Les visées décoratives en sont évidentes. Le dessin est large, le trait rude et fort. Certains nus ont l'ampleur et la plénitude des plus belles sculptures. On dirait que l'artiste, ses yeux ne lui permettant plus les finesses et les délicatesses de naguère, mais son esprit n'ayant rien perdu de sa force, se réfugie dans une forme plus abstraite de l'art ; il termine sa carrière comme il l'a commencée, par le dessin.

VII

Degas, cependant, n'a pas entièrement échappé à l'esthétique de son époque et c'était l'esthétique étroite et desséchée du naturalisme. Deux principes dérivés de cette source, deux principes dont les conséquences auraient pu être fort dangereuses, ont paru guider Degas : celui de la nouveauté et celui de la vie moderne. Mais un artiste original sait faire une nourriture de ce qui est pour les autres un poison, et l'esprit de Degas était merveilleusement doué pour discerner et retenir ce qu'il y a de vraiment significatif dans les changeants spectacles qui nous entourent. On peut ajouter qu'il avait trop de fantaisie pour échouer jamais dans les platitudes du réalisme doctrinaire. Son humeur indépendante, en le poussant à la fois au paradoxe de la composition et au paradoxe des sujets, le gardait de bien des écueils, presque dans le temps où l'ambition et la conscience de Bastien-Lepage et des derniers disciples du naturalisme aboutissaient à cette triste fin : la copie de la vie étouffant le sens de la vie.

Ces ordonnances désaxées qui scandalisèrent le public et même la critique, il s'en sert avant tout pour mettre en évidence des traits de vérité profonde qui, dans l'ordinaire de la vie, échappent à la plupart des hommes. Le vicomte Lepic, traversant la *Place de la Concorde*, est dans l'angle droit de la toile ; il est coupé à mi-jambes, tandis que le cadre ne laisse émerger que le buste de ses fillettes et le haut du corps de son chien. Tout cela, ainsi que la savante dislocation des attitudes, a pour but et pour effet de rendre sensible à nos yeux le mouvement de la marche.

Mais le tour de force, c'est d'avoir fait de ces figures en mouvement des portraits, dont le dessin qui n'aurait pas pu être plus serré ni plus incisif dans l'immobilité et le repos. Ni Holbein, ni Fouquet, ni Ingres n'ont rien peint qui donne davantage l'impression de la ressemblance parfaite, de l'identité absolue avec le modèle, et cette impression est singulièrement accrue par le fait que les personnages sont surpris dans ces gestes involontaires que favorise l'acte machinal de la marche.

Un rideau de théâtre remplit une bonne moitié d'un pastel ; le tableau s'appelle le *Baisser du rideau* ; comme dans l'espace et dans l'instant qui séparent un masque d'un visage, on aperçoit les rangs pressés des danseuses qui s'agenouillent pour le salut final. N'y a-t-il pas une beauté philosophique dans cette façon de faire toucher, pour ainsi dire, à nos sens le caractère de féerie fugitive du théâtre, vision qui nous est donnée et retirée sans notre participation ? Deux autres fort beaux pastels de *Danseuses* nous présentent, l'un des jambes, l'autre des bras agités et tendus, dont le nombre, même compté par paires, semble infiniment supérieur à celui des corps. Ne dirait-on pas un symbole inspiré de la mythologie hindoue, une personnification du Ballet, génie aux cent bras et aux cent jambes ?

*
* *

En brisant les ordonnances convenues, qu'il jugeait usées pour avoir trop servi, Degas aurait pu se réclamer d'illustres répondants. Je ne parle pas seulement des Japonais, dont l'art ingénieux et subtil commençait alors de se révéler chez nous aux curieux et aux raffinés. Il suffisait d'en appeler aux grands siècles de l'Italie, des Flandres et de la France.

L'idée même du tableau suppose une limitation arbitraire d'une scène prise dans la réalité mouvante et indéfinie. Le peintre ne doit nous montrer que ce que nos yeux sont capables d'em-

brasser sans que nous tournions la tête. Le portrait, par exemple, perpétue le souvenir d'un être auquel nous attachel'affection ou l'admiration ou la reconnaissance; et nous voulons que l'image soit aussi pareille que possible à l'impression que produirait en nous le contact direct de la personne. Les moyens adaptés à ce besoin sont si anciennement fixés que nous ne pensons plus à en scruter l'origine et l'histoire. Sachons pourtant que le buste de marbre ou de bronze, l'effigie peinte limitée à la tête ou bien à la partie supérieure du corps, avec ou sans les mains, sont des abstractions qui ne s'établirent pas sans peine ni sans lutte. Ne voyons-nous pas la résistance du public si un sculpteur modifie — tel Rodin — la disposition en usage pour le socle du buste? Rappelons-nous aussi les subterfuges par lesquels les peintres ont longtemps prétendu justifier une coupure qui nous semble aujourd'hui si naturelle, en faisant apparaître le personnage dans l'encadrement d'un œil-de-bœuf ou en l'appuyant sur la balustrade d'une fenêtre.

Le bon sens nous suggère que plusieurs conventions sont possibles et légitimes. C'est tantôt l'une, tantôt l'autre qui l'emporte, suivant les circonstances de temps et de lieu. Tant que l'une règne, les autres sont proscrites et offensent le préjugé du plus grand nombre. La convention japonaise et la convention de Degas ne sont pas en soi plus déraisonnables que la convention opposée, qu'il est permis d'appeler académique. Celle-ci fait coïncider le centre géométrique et le centre logique; elle demande une équivalence presque absolue des quantités qui se distribuent de part et d'autre du centre; enfin elle veut que chaque être, chaque objet admis dans la composition, soit exprimé par une image reconnaissable, nette, complète. Il se peut que ce type d'ordonnance soit le plus accessible à la moyenne des esprits qu'imprègne l'hérédité grecque et latine. Cependant aux plus belles époques classiques, chez les Grecs comme chez nous, la

symétrie n'a exclu ni la liberté ni la souplesse, ni même la fantaisie. En fait, ce n'est guère que depuis le commencement du XIX^e siècle, sous les auspices d'une école dont l'esthétique fut froide et pédante, que les lois de la composition centrée s'imposèrent avec une excessive rigidité. Degas fut taxé d'hérésie et parut comme un iconoclaste ; il ébranlait, non pas un principe, mais une habitude ; nulle opération n'est plus aventureuse.

Les champions de l'ordonnance classique oubliaient que Poussin et Raphaël lui-même furent moins « classiques » en cette matière que David. Plus d'une œuvre de Raphaël nous montre des figures délibérément coupées par le cadre. Ce sont, il est vrai, des figures accessoires : une certaine recherche de l'imprévu n'en est pas moins manifeste en de tels arrangements. Pour ses portraits, Titien adopte souvent une présentation hardie, portant tout le poids de la composition d'un seul côté de la toile, ne craignant pas les vides, toujours guidé d'ailleurs par une intelligence très sûre de l'effet. Qu'on dise, par exemple, si le portrait en pied où Cristoforo Madruzzo, vêtu d'une longue robe de magistrat, la main tendue, développe sa haute taille dans une moitié seulement de la toile n'est pas de nature à justifier les singularités d'un Whistler ou d'un Degas ! Mais Van Dyck nous fournit des armes encore plus fortes. Si le grand *Portrait de Charles I^{er}* n'était pas un des tableaux les plus illustres du Louvre et de tous les musées, si l'admiration ne nous en avait rendu les lignes familières, n'en remarquerait-on pas l'ordonnance inattendue, surtout dans un portrait d'apparat et d'aussi vastes dimensions ? J'ose à peine suggérer une comparaison que toute insistance fausserait. Le paysage, pourtant, ne joue-t-il pas ici, toutes proportions gardées, le même rôle que dans le tableau de Degas qui est le portrait du vicomte Lepic et de ses deux filles ? Le roi n'est-il pas comme surpris dans un mouvement de promenade qui fait qu'il va sortir du

cadre et que son cheval, qui le suit, n'y est pas encore contenu tout entier ? Un autre portrait de Van Dyck, et c'est le portrait de l'artiste par lui-même, semble une apologie anticipée de la toile où Degas a donné au xix^e siècle le premier et un des plus audacieux exemples de composition désaxée. Les noms mêmes des œuvres accusent une intention semblable : *Van Dyck au tournesol*, *La Femme aux chrysanthèmes*. La tête et le buste de Van Dyck sont à gauche ; à droite la fleur énorme qu'il élève vers le ciel : la disposition est à peu près l'inverse de celle du tableau peint par Degas. L'auteur de la *La Femme aux chrysanthèmes* a-t-il connu l'œuvre de son illustre devancier ? Spontanée ou non, la similitude des deux compositions n'est pas contestable.

Quant à cette hardiesse qui scandalisa souvent les contemporains et qui consiste non seulement à mettre dans l'angle de la toile, mais à tourner de profil vers le cadre le personnage principal d'un tableau, soit pour exprimer l'idée de passage, soit pour obtenir un autre effet, sait-on qui Degas pourrait appeler en témoignage ? Nicolas Poussin et son célèbre tableau du *Passage de la mer Rouge*. La multitude en marche vers le salut suit d'un seul mouvement son guide, son chef, son grand prêtre. Tous sont tournés dans le même sens. Un peu en avant d'eux, tout près du cadre, debout sur un rocher, la face tournée vers les étendues liquides qui menacent d'arrêter son peuple, mais que nous ne voyons pas, Moïse, d'un geste majestueux d'imploration et de commandement, lève le bras vers la noire nuée qui couvre une partie du ciel et ordonne aux flots de s'ouvrir devant les enfants d'Israël.

*
* *

Il n'y a pas seulement, chez Degas, un paradoxe de la mise en toile, paradoxe spirituel, ingénieux et presque toujours logique ; il y a aussi un paradoxe du sujet ; mais, lors-

qu'on pousse au delà des apparences, on s'aperçoit que le choix du sujet, chez lui, est le plus souvent dicté, comme celui de la mise en toile, par des raisons profondes, venues du plus intime de sa nature.

D'autre part, si Degas n'avait pas accepté comme article de foi les théories de son ami Duranty, il nous aurait peut-être donné plus d'un pendant au grand *Portrait de famille* du Luxembourg. Il n'aurait peint ni une femme qui a un bandeau sur son œil malade¹, ni une petite fille qui confie son pied au couteau du pédicure², ni certains des nus qui l'ont fait accuser de haine pour la femme, ni une chanteuse de café-concert qui brandit sa main gantée en ouvrant une bouche immense pour hurler une gaudriole³, ni une blanchisseuse⁴ qui, posant son fer un instant et s'emparant d'une bouteille, ouvre une bouche encore plus immense pour un bâillement chargé de traduire sa fatigue et son hébètement. Encore faut-il dire que la *Chanteuse* pourrait, tout comme la *Femme aux chrysanthèmes*, alléguer un précédent fameux : cette bouche, à part que c'est la bouche d'une femme et non d'un homme, cette bouche n'est pas plus étrange que celle du *Fumeur* de Brauwer. Tout au plus, en rapprochant le geste de la *Chanteuse* et celui de la *Blanchisseuse*, supposerions-nous que ce n'est pas sans ironie que la bouche ouverte qui est destinée à plaire nous est montrée si semblable à la bouche ouverte qui est grotesque.

Aussi bien ne nous plaignons pas, alors qu'une matière triviale est façonnée de telle sorte qu'elle brille ensuite comme le plus aristocratique joyau ! Degas a introduit le pédicure dans

1. La *Femme au bandeau* (ancienne collection Raymond Koechlin ; coll. Denys Cochin).

2. Le *Pédicure* (coll. Camondo, Musée du Louvre).

3. La *Chanteuse au gant*.

4. Les *Repasseuses* (deux exemplaires, l'un dans la coll. Durand-Ruel, l'autre au Louvre, dans la coll. Camondo).

l'art: le tableau de la collection Camondo est un petit chef-d'œuvre où le paradoxe du sujet et celui du raccourci ne nuisent ni à la finesse ni à l'aisance de la peinture. Ce n'est même pas assez que de dire qu'ils n'y nuisent pas. La perfection scientifique de ce raccourci a la valeur d'une élégance intellectuelle qui ennoblit le sujet. La blanchisseuse doit aussi à Degas, après Daumier pourtant, la même dignité; le jockey et la danseuse, s'ils figuraient déjà dans des tableaux, n'avaient jamais été étudiés avec cette application clairvoyante et passionnée. Dans d'autres professions moins spéciales et chez d'autres personnages plus familiers aux artistes, combien Degas n'a-t-il pas vu et défini de gestes vrais, variés, expressifs, au lieu des banales et vides conventions dont l'art se satisfaisait avant lui ?

Ses œuvres les plus marquées d'ironie, de pessimisme, d'apparente misanthropie ne vont jamais, ou presque jamais, jusqu'à la caricature. Son goût met l'artiste en garde contre l'outrance. Les exceptions sont rares. Faut-il citer le pastel du Luxembourg : *Les Figurants*? Les ridicules et la vulgarité des pauvres hères qui, par la vertu d'un velours élimé ou d'une plume en arête de poisson, deviennent les seigneurs de la Cour sont soulignés non sans quelque lourdeur, peut-être sous l'influence de Daumier, qui a traité souvent le même sujet.

L'intelligence de Degas et ses dons d'observateur lui donnent le privilège de voir ce que les autres ne voient pas. Il a certainement pris plaisir à rechercher les sujets rares, curieux, inédits. Il était capable d'une prouesse encore plus grande, qui est de faire sortir du banal le rare et l'exquis. Il a été jusqu'à prouver qu'un bon peintre peut faire de bonne peinture sur des anecdotes discréditées par les mauvais peintres. Est-ce du défi, comme dans le raccourci impeccable, mais bizarre, de certains dessins? Le gymnaste conscient de son adresse hasarde sans crainte un exercice où un autre se casserait les reins. Fierté

légitime, pourvu qu'elle soit contenue par le bon sens. Chez Degas, le bon sens veille toujours, sous les espèces de la mesure et du goût. Le tableau intitulé *Miss Lala au cirque Fernando* (1877) est une sorte de symbole : au tour de force d'une acrobate répond le tour de force d'un peintre. La jeune fille, vêtue du maillot professionnel, est suspendue à une corde qu'elle tient serrée entre ses dents. Nous la regardons d'en bas avec une sensation de vertige et le dôme à pans coupés du cirque semble tourner au-dessus de nos têtes. L'impression de vérité est si forte, que nous oublions de nous demander si ce sujet insolite est de ceux qui peuvent être traités par la peinture. Le peintre a gagné son pari.

*
* * *

Degas a eu la passion du mouvement. Même dans les portraits et dès l'époque de sa jeunesse, il veut du mouvement. C'est le mouvement qu'il a poursuivi en multipliant ses expériences sur les champs de courses comme dans l'univers clos et chimérique des théâtres.

Le mouvement dans lequel la créature concentre son effort, révèle sa volonté, nous émeut au même instant par sa brièveté ; plus il est tendu, plus vite un bras va se détendre : le mouvement est ce qu'il y a de plus spirituel dans la réalité des corps. Il est fugitif, aérien, insaisissable, sauf à des yeux dont la vision est vive et aiguë. Bien rares sont ces yeux, même chez les artistes ; plus rares encore les mains qui ont su rendre ce que de tels yeux aperçoivent. Degas est au premier rang de ces privilégiés. Rendre le mouvement et la vie, ce fut une des principales ambitions du XIX^e siècle, surtout dans sa seconde moitié. Mais il n'a réussi le plus souvent qu'à le suggérer, en utilisant la fougue de l'esquisse, en exploitant les effets du vague et de l'inachevé.

Seul Degas a su l'exprimer, sans sacrifier la précision presque scientifique du dessin qu'exigeait son esprit. Cette qualité de son dessin rehausse les sujets les plus vulgaires, donnant au réalisme même un air de raffinement. C'est par là peut-être que Degas, ayant évité la tyrannie du plein-air, se dérobe à un autre dogme qui en est le corollaire, celui du tableau fait sur nature¹. Ce précepte est inapplicable si l'on veut, comme l'a voulu Degas, saisir et rendre la réalité en mouvement. Il ne s'agit plus de copier avec soin un modèle pour qui le temps ne compte pas. Il faut exercer l'observation et la mémoire. Ces facultés Degas les porte au plus haut point. On louait, un jour, la vérité d'un paravent dans un de ses tableaux. Il prit une carte de visite, la plia en quatre et dit : « Voilà ce qui m'a servi de modèle. » C'est à l'aide de croquis rapides et surtout de souvenirs extraordinairement précis qu'il put exécuter l'étrange tableau de *Miss Lola* tournoyant au bout de sa corde sous la voûte d'un cirque.

*
* *

Le 13 février 1874, Edmond de Goncourt note dans son *Journal* : « Hier, j'ai passé mon après-midi dans l'atelier d'un peintre nommé Degas... C'est jusqu'à présent l'homme que j'ai vu le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie. » Les mots : « l'âme de cette vie » corrigent opportunément l'autre formule : « copie de la vie moderne. » L'art de Degas est, en effet tout autre chose qu'une copie de la vie, moderne ou non. Ce n'est pas la vie qu'il veut étreindre, ce pessimiste désabusé, la Vie dont on faisait alors une sorte de déité toute-puissante et toute bonne, quoique sourde et aveugle ; c'est le caractère des êtres, ce qui fait qu'un individu est lui-

1. « Il ne faut pas peindre d'après nature », disait-il un jour à M. Jacques Blanche

même et non pas un autre, et aussi ce qui fait que les habitudes, les attitudes, les gestes imposés par telle ou telle profession, par tel ou tel exercice, créent des groupes d'êtres, pourvus d'une personnalité qu'on peut comparer à celle des individus. Le mouvement, si fort qu'il s'y intéresse, n'est donc pas pour lui une fin, mais un moyen, le meilleur moyen qui lui soit apparu de faire sortir de la confusion universelle les traits révélateurs de cette personnalité, individuelle ou collective. Doué d'un don prodigieux de dessinateur qui saisit les contours et les formes même quand ils nous semblent se dissoudre et nous échapper par leur mobilité, il s'empare de ce qui n'avait pas été aperçu avant lui. De là cet aspect de nouveauté qui a scandalisé les uns et fait extravaguer les autres. Il ne poursuivait, il n'a jamais poursuivi que le vrai.

*
* *

Il n'y a donc pas de différence essentielle entre ses portraits et ses suites de tableaux consacrés aux courses, au théâtre, à la danse, au café-concert, même aux nus, aux blanchisseuses, aux modistes.

Degas, qui n'était pas plus homme de cheval que noctambule, fut attiré de bonne heure par les spectacles qu'un champ de courses offre à un peintre. Dès 1862, c'est-à-dire à une date où il n'avait pas encore fait la connaissance de Manet, alors que Renoir, Monet et les autres n'étaient que des débutants incertains sur leur voie, il peignait la toile qui est entrée au Louvre avec la collection Camondo : *Course de gentlemen ; avant le départ*¹. Parmi ses envois au Salon, le premier qui ne fût ni un

1. Le tableau fut repris par l'artiste et en partie repeint vers 1880. Mais les retouches ne parurent pas assez importantes pour que Degas modifiât la date 1862, inscrite après sa signature.

portrait ni une peinture d'histoire est un tableau de courses, exposé au Salon de 1866 sous le titre : *Scène de steeple-chase*¹. On peut même faire remonter encore plus loin son goût des chevaux, jusqu'aux admirables études pour le cheval de *Sémiramis*. Ses chevaux et ses jockeys étaient sans précédents ni modèles dans la peinture du xix^e siècle. Carle Vernet et, après lui, Alfred de Dreux sont de simples anecdotiers mondains ; Géricault, avec son *Derby d'Epsom*, inaugure une vision plus vraie, mais il ne peut s'abstraire de la conception dramatique qu'il porte en toutes choses. Sans doute le Parisien raffiné qu'était Degas ne fut pas indifférent à ce que l'on pouvait voir de brillant et d'élégant sur les hippodromes de Longchamp et d'Auteuil. On peut même dire que l'élégance lui paraît être un des attributs essentiels du cheval. Aussi n'a-t-il pris plaisir à étudier et à peindre que le cheval de courses, le cheval de luxe, le pur sang. On ne citerait guère que deux ou trois exceptions à cette règle. En 1871, il représente deux chevaux de labour dans une prairie ; au fond, on aperçoit la Seine avec un remorqueur et des chalands et, au pied des collines de la rive opposée, des bâtiments d'usine. C'est pour la même raison qu'il a eu une préférence exclusive pour la femme des villes, habillée ou dévêtue, dans toutes ses variétés. Il a fait ou ébauché un ou deux tableaux de baigneuses campagnardes. Mais ces rusticités féminines sont aussi rares dans son œuvre que les chevaux de labour.

Sur les champs de courses, en revanche tout est pour lui plaisir : il aime les formes du cheval qu'il connaît à fond, qu'il a étudiées en dessin, en peinture, en sculpture, à la mine de plomb, au pastel, à l'essence, à l'huile, il aime ses attitudes sans cesse changeantes, toujours instables, ses volte-faces.

1. N° 520.

ses détentes brusques, on dirait presque ses sautes d'humeur. Ce piétinement énervé, que personne n'a su voir comme Degas, des chevaux qui attendent le signal du départ a été très justement comparé à des pas de danse¹.

Ce ne fut pas non plus l'influence de l'impressionnisme qui orienta Degas vers le théâtre. Au même temps où il peignait *M^{lle} Fiocre* dans son costume de Nomedda, il commençait par un chef-d'œuvre, qu'on appelle *L'Orchestre*², la série de ces tableaux qui sont une part si originale de son œuvre et où il s'est efforcé de rendre le contraste et le lien entre le spectacle de la scène et celui de la salle.

Autour du basson Dihau, qui était son ami, il groupe des musiciens, ses camarades, dans l'exercice de leur art et dans l'acte-type de leurs fonctions quotidiennes à l'Opéra. Au-dessus de leurs têtes, une étroite bande laisse voir un coin de la scène et les évolutions de quelques danseuses.

Peu auparavant, Daumier avait le premier abordé ce problème : dans l'admirable tableau qui est aujourd'hui au Musée de Berlin, le *Drame*, il voulut représenter plastiquement ce qu'il y a d'essentiel dans l'idée du théâtre, en réunissant sur la même toile les spectateurs et les acteurs. Il prit pour premier plan, non pas des musiciens, qui, en somme, se livrent, comme les acteurs, à un travail professionnel et ne sont pas, à proprement parler, émus par les péripéties de la pièce, mais la foule, la foule populaire. Dans l'ombre du balcon, une ombre qui s'oppose à la lumière resplendissante de cette scène sur laquelle convergent les regards et les cœurs, ce ne sont pas les individus qui comptent, c'est le sentiment qui les fait vibrer à l'unisson.

Mais Degas néglige le secours du mystère et de l'ombre ; il

1. Henri Hertz, *Degas*, p. 95.

2. La nue-propriété en appartient au Louvre, l'usufruit étant réservé à M^{lle} Dihau. Pour une étude plus complète de ce tableau, on peut se reporter à mon article du *Figaro artistique*, 3 janvier 1924.

veut des êtres distincts, il veut des personnes, il veut des portraits. Les effigies de Dihau et de ses compagnons sont parmi les plus belles qu'il ait peintes. On peut se demander s'il a jamais dépassé ce degré de précision dans la définition du type, du caractère et du geste. Ne croirait-on pas qu'il faut être à la fois basson et peintre pour rendre, comme ce peintre-ci l'a fait et comme s'il n'avait jamais fait que cela de sa vie, le gonflement alternatif des joues et le froncement des sourcils de Dihau qui souffle dans le tube de cuivre coudé de son instrument et l'agilité sûre de ses doigts qui courent, ouvrant et bouchant des trous, le long du noir cylindre ?

Cependant ces portraits, au lieu de s'isoler dans leur particularisme, arrivent, on ne sait comment, à exprimer cet être collectif que constitue toute assemblée d'hommes unis dans la même action ; et le tour de force est d'autant plus extraordinaire que Degas, par un de ces paradoxes qu'il est seul à pouvoir se permettre, a coupé sa composition de manière à laisser hors du cadre le personnage qui est l'animateur de ce microcosme musical, le chef d'orchestre, vers qui tous sont tendus et comme aimantés.

Quelques années plus tard, vers 1872, Degas a repris en plusieurs tableaux ce difficile sujet si bien fait pour lui plaire. En modifiant les proportions des deux zones qui divisent horizontalement la toile, zone de la scène, zone de la salle, il obtient les plus curieuses variantes d'effet et de sentiment. Le plus parfait de ces tableaux a pour titre le *Ballet de Robert le Diable*¹ ; et ce nom suffit à indiquer la différence de la conception. Bien que les spectateurs assis au premier plan nous offrent une réunion de portraits saisis avec une puissante vérité, c'est la scène qui est le centre d'attraction. Une douce pénombre, qui ne nuit en rien à

1. Victoria and Albert Museum, à Londres ; une très belle variante dans la collection de M^{me} Hecht.

la précision, règne sur les rangs des spectateurs ; la scène est irradiée d'une clarté féerique. Jamais, je crois, peintre n'a mieux traduit la poésie du théâtre ; poésie du décor, de la lumière, du rêve, du lointain, de l'insaisissable, tandis que de blanches apparitions glissent, avec des gestes mystérieux et menaçants, sous les arcades du cloître enchanté...

*
* *

Parmi les variétés du théâtre, Degas, bientôt, fixa son choix sur le ballet. On ne serait pas embarrassé pour trouver différentes sortes de raisons à ce choix. La séduction de la danse est immémoriale, et à cette séduction s'ajoutent, depuis deux ou trois siècles, les prestiges lumineux, féériques, plastiques du ballet d'Opéra. Les artistes peuvent s'y plaire au moins autant que le commun des hommes. Cependant il y a autre chose à dire sur le cas de Degas. C'est avec le même genre de curiosité qu'il a observé les danseuses et les chevaux. Il a vu dans les uns et dans les autres l'animal svelte, aux membres fins et forts, aux allures rapides, aux mouvements brusques et paradoxaux. Attacher un bras à une épaule, définir des contractions de muscles, des tensions, des dislocations, il a mis dans tout cela autant de science, — de science inédite — que de plaisir. Le ballet, c'est un spectacle de rêve et de chimère. Les pauvres créatures qui sont les ouvrières de cette charmante illusion sont trop souvent, vues de près, laides ou vulgaires. Mais leurs gestes sont beaux, beaux comme ceux des acrobates et comme ceux des chevaux, d'une beauté spirituelle presque autant que plastique, parce qu'ils sont le résultat de longs efforts savamment calculés. C'est cette idée de l'athlétisme qui ennoblit les œuvres, vraiment sans modèles, où Degas a rendu, avec la même volonté d'être vrai, l'illusion et la réalité.

VIII

On s'étonne de certains sujets. Quel intérêt, dit-on, ce mondain, ce raffiné, cet amateur des nymphes en robe de gaze, cherchait-il, trouvait-il, chez l'ouvrière qui fléchit sous un lourd panier chargé de linge ou qui, dans une étroite arrière-boutique, écrase sur un plastron de chemise le fer à repasser ? Il n'est pas impossible qu'une suggestion lui soit venue de *Manette Salomon*. Goncourt s'en félicite dans son *Journal*¹. Le roman parut en 1867. On connaît une étude de blanchisseuse faite par Degas en 1869. Ne croyons pas trop, cependant que ce choix fût inspiré par des théories de cénacle ! Daumier a déjà peint des *Blanchisseuses* sans avoir lu *Manette Salomon*. Degas ne peignait pas des *Blanchisseuses* pour démontrer que tout sujet, s'il est pris dans la réalité moderne, est bon. N'écoutons pas non plus Goncourt quand il prête à Degas le désir de peindre « le rose de la chair dans le blanc du linge, dans le brouillard laiteux de la gaze : le plus charmant prétexte aux colorations blondes et tendres. » Degas n'a pas besoin de si jolis prétextes. C'est encore le mouvement, c'est l'athlétisme, qui justifie à ses yeux et aux nôtres la plupart de ses *Blanchisseuses* ou de ses *Repasseuses*. Regardons la peinture où, dans une fine lumière de contre-jour, un bras mince et nerveux tend

1. 13 février 1874 : « Après beaucoup de tentatives, d'essais, de pointes poussées dans tous les sens, il s'est énamouré du moderne et, dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses. Je ne puis trouver son choix mauvais, moi qui, dans *Manette Salomon*, ai chanté ces deux professions comme fournissant les plus picturaux modèles de femmes de ce temps, pour un artiste.

son effort professionnel pour faire passer bien à plat le fer sur le linge. Ce geste-là, aucun peintre n'avait daigné le voir. Degas l'a vu, il en a vu, il en a aimé la beauté inédite, et il a traduit cette beauté en un langage simple, vrai et fort.

Ne nous laissons pas abuser par les amplifications faciles des contemporains ni même par quelques fantaisies satiriques qui ne sont que des exceptions dans une longue carrière d'artiste. A en croire certains commentateurs¹, Degas n'aurait cherché que les âcres et vindicatifs plaisirs du sarcasme sur la scène ou dans les coulisses des théâtres, parmi les enchantements du ballet, devant les exercices ou les repos des danseuses, dans les confessions du cabinet de toilette. Sans doute, son regard si perspicace ne pouvait éviter d'apercevoir les tares, les imperfections, les misères, qui font un contraste parfois triste et parfois comique avec les ambitions, les prétentions, les apparences. Un sonnet du peintre² nous rappelle

Que les reines se font de distance et de fard.

Avant et après le ballet, on voit de grises chrysalides ou des libellules aux ailes cassées. Celle-ci qui se gratte le dos ou efface un pli du maillot en attendant son tour, celle-là qui, en rentrant de la scène, s'asseyait, hébétée de fatigue, rien ne révèle leurs passagères apothéoses. Mais Degas a représenté aussi ces apothéoses, et avec autant d'agrément qu'il avait pris de délectation à les regarder. Il n'était certes pas indifférent aux séductions de

1. « Il y a dans ces pastels du moignon d'estropié, de la gorge de sabouleuse, du dandillement de cul-de-jatte... La femme... grenouillarde et simiesque... Cet accent particulier de mépris et de haine... » Ces fragments d'un texte de J.-K. Huysmans sur les nus de Degas nous révèlent l'enthousiasme à faux qui inspirait alors maint critique dit d'avant-garde. Degas, n'en doutons pas, a lu ces lignes sans complaisance, car, à l'exemple d'Eugène Delacroix, il estimait qu'un peintre peut faire du nouveau et avoir un goût classique en littérature, ou, pour mieux dire, avoir du goût.

2. Lafond, *Degas*, t. I, p. 135.

la danse et de la danseuse, celui qui, dans le beau pastel du Luxembourg¹, a su rendre la légèreté, l'allégresse, la grâce — fleur, oiseau, chair — d'une de ces créatures dont la triple féerie du mouvement, de la lumière et de la musique fait pour un instant des divinités aériennes. Regardons le tableau célèbre intitulé *Classe de danse*. Comment imaginer un équilibre plus hardi et plus heureux du gracieux, du trivial et du comique, un plus spirituel mélange des « filles-singes », comme dit Goncourt, et des sylphides ? La composition étagée fuit en ligne oblique depuis les deux ballerines immobiles qui nous montrent leur dos, l'une debout, son éventail à la main, l'autre se grattant l'épaule, jusqu'à la foule enjuponnée qui se presse sur des gradins à l'autre extrémité de la salle. Au milieu d'un large espace vide, le vieux répétiteur, en pantoufles et en veston lâche, s'appuie des deux mains sur un bâton, montrant de profil sa grosse face rougeaude et glabre et ses cheveux blancs ; il interpelle la jeune fille qui s'avance sur ses pointes devant un grand miroir où se reflètent une fenêtre et la partie invisible de la salle. Ainsi que l'exigent le pessimisme, l'ironie de l'observateur et la vérité, puisque la distance favorise l'illusion, c'est dans l'angle le plus éloigné de nous qu'apparaissent les aimables créatures, brillantes et légères comme les paillettes et la gaze de leur costume. Au premier plan, ce ne sont que coudes aigus, omoplates saillantes et profils en museau de rat. Pourtant, même dans ce groupe dédié à la vérité toute crue, une apparition charmante se glisse entre l'épaule de l'une et la tête de l'autre ; un joli visage rose aux cheveux blonds et une main renversée qui touche, au lobe de l'oreille, le point lumineux d'un diamant.

Si l'on doutait encore de ce tendre attrait que ne saurait démentir un sourire amusé, voici un témoignage que l'on ne

1. *La Danseuse-étoile*.

récusera pas sur la haute dignité que Degas attribuait à la danse : « Les Muses, dit-il un jour, ont chacune leur fonction. Clio préside à l'histoire, Euterpe à la musique, Thalie à la comédie, Melpomène à la tragédie, Erato à la poésie légère, Polymnie à l'ode, Uranie aux sciences, Calliope à la poésie épique, Terpsichore à la danse seule. Mais, dès que les Muses ont accompli leur tâche, toutes se mettent à danser ensemble¹. »

*
* *

Il n'était pas non plus un blasphémateur du corps de la femme. Même dans les gestes qui n'avaient pas encore été observés par les peintres, parce qu'ils ne devaient être vus que d'un miroir ou, tout au plus, d'une confidentielle femme de chambre, il n'a pas manqué d'accueillir avec joie la vérité, la vérité amère, mais aussi la beauté, la beauté inconnue, insolite, chaque fois qu'elle s'offrait à ses yeux.

Dira-t-on que c'est par haine des jockeys que Degas a fréquenté les champs de courses ? Non, il a aimé les chevaux dont la robe est soyeuse, les membres fins, les mouvements prompts, et aussi les jockeys, adroits et froids centaures d'un siècle sans mythologie.

Il a aimé les modistes et ce qu'il y a de raffiné, de délicat dans leur travail professionnel. Personne n'a compris et rendu comme lui la gracieuse agilité des doigts qui piquent une fleur, lissent un ruban ou font bouffer une plume sur le bord d'un chapeau, ni les mines d'une jeune femme qui, devant une glace, pose un chapeau neuf sur sa tête ou sur la tête d'une autre. Dans cette série des *Modistes* nous voyons une des plus charmantes inspiration de ce prétendu misogyne ; il n'y a rien de plus neuf dans son œuvre, ni rien qui décèle mieux son sens natif de l'élégance

1. Lafond, *Degas*, t. II. p. 35.

féminine, rien qui se rapproche davantage de ce que nous avons tant admiré dans les portraits de sa jeunesse.

Il a aimé les danseuses, il a aimé jusqu'à leur « populacier museau », qu'il a chanté en vers¹. Rappelons-nous des tableaux comme le *Ballet de Robert le Diable* ou les *Musiciens à l'orchestre*², dont l'idée et la composition étaient si inédites. La même toile rassemble les lumineux tréteaux où voltige le peuple des danseuses et la salle où se presse l'obscur nation des créatures enchaînées à la terre. Le contraste de deux pays, de deux climats, de deux races accuse la prédilection de l'artiste.

Enfin il a aimé le corps de la femme, la délicatesse et la clarté de sa chair, les courbes de ses lignes, la souplesse et la vivacité de ses mouvements. Il a aimé, tout cela, non sans ironie.

Les contemporains s'ingénierent à découvrir partout l'ironie. Ils remarquèrent, ils soulignèrent les tares des corps, les déformations dues au corset, la gaucherie, le ridicule même des poses de la femme dévêtue qui, ne se croyant pas observée, ne songe qu'aux opérations minutieuses commandées par l'hygiène. Elle enjambe la baignoire avec un geste de nageuse ou elle en sort précipitamment; elle se penche, s'accroupit, se renverse dans le tub, se livre à d'innombrables variétés de torsion pour se frotter avec une serviette le dos, les épaules, les hanches, les bras, les pieds.

Aujourd'hui nous oublions presque l'ironie, la cruauté, cette fameuse cruauté dont on parlait si volontiers autour de Degas. Du moins l'ironie n'est plus pour nous que l'attitude d'un esprit supérieur, distant, et c'est cette distance qui, interposée entre ses yeux d'artiste et un sujet plein d'embûches, lui permet d'éviter toute équivoque. Sans doute, à ce sujet comme aux

1. Sonnet déjà cité.

2. Musée de Francfort.

autres, il applique sa lucidité habituelle, sa volonté du vrai sans compromis. De là les protestations des traditionalistes et les dithyrambes des doctrinaires du réalisme, accoutumés, les uns et les autres, à plus de ménagements, à plus de flatteries envers celle qui, depuis tant de siècles, règne en souveraine sur l'art. Avouons que Degas, quand, avec l'âge, son humeur devint de plus en plus sombre, avouons qu'il s'est parfois laissé entraîner au delà du bon goût. Ce fut d'ailleurs surtout dans des croquis, des dessins, des pastels inachevés. S'il les laissa inachevés, c'est probablement qu'il les considérait, lui aussi, comme des essais malvenus, et la plupart de ces essais ne nous étaient pas destinés. Seules, les ventes posthumes, telles qu'elles furent organisées, purent faire sortir des cartons les moindres feuillets, pour peu qu'ils eussent reçu, de la main de Degas, trois ou quatre coups de crayon, et tant d'ébauches dont l'exposition publique eût excité sa fureur. Mais Degas n'avait pas tort, quand il prétendait que les nus qu'il fit voir, de son plein gré, dans les diverses expositions auxquelles il participa ou ceux dont il concéda la vente aux très rares marchands qui obtinrent sa confiance, étaient, quelle qu'en fût l'audace, chastes. Rien ici qui obéisse aux conventions académiques, mais rien non plus qui ressemble aux *Chemises enlevées*, aux sous-entendus ni aux galanteries du XVIII^e siècle. On y trouverait plutôt de l'austérité, et cette hardiesse qui n'hésite pas à heurter de front les préjugés, c'est une hardiesse dont l'origine, lointaine si l'on veut, est chrétienne. On a parfois envie de résumer ainsi les intentions de Degas : « Homme, vois ton idole ! » Mais ne philosophons pas trop là-dessus ! Ce serait forcer et fausser une indication juste.

S'il y a une erreur de principe, elle est celle de toute une époque. Le chœur des critiques et des littérateurs ne cessait de répéter ses adjurations : « Nous sommes loin de la Grèce et de Praxitèle. Nous ne sommes plus au temps où le nu héroïque était

l'effet des mœurs régnantes et des exercices athlétiques. La femme nue, à l'antique, n'existe plus. Foin des mythologies surannées auxquelles personne ne croit plus et qui ne sont plus capables d'inspirer qu'un art sans accent et sans vie. Le nu ne sera pas ou il sera moderne, c'est-à-dire qu'il nous montrera la femme de nos jours dans les circonstances et les actions qui l'obligent à se dévêtir. »

Ces logiciens superbes donnaient un faux point d'appui à leur raisonnement. « La femme nue à l'antique, disaient-ils, de nos jours est un contre-sens. » Nous leur répondrons qu'elle n'a jamais existé, même chez les Grecs et les Romains. Croit-on qu'il y ait jamais eu, en Grèce ou à Rome, des femmes pour se promener nues sur les places publiques ou dans les assemblées ? La femme nue est une création de l'art ; c'est ce qui fait sa beauté et sa dignité. Elle peut toujours, comme telle, exister en tout temps et en tout pays. Il ne dépend que des artistes de lui insuffler une vie nouvelle.

Les contemporains de Degas avaient oublié cette vérité ; mais il était trop intelligent et avait un tact inné trop subtil pour pousser le parti pris réaliste jusqu'aux outrances que lui attribuaient ses trop enthousiastes commentateurs. Ce que ceux-ci ont vu de tordu, de déjeté, d'avachi, d'infirme, de monstrueux presque, dans les nus de Degas, nous ne le voyons plus guère. C'est que Degas, comme plusieurs de ses illustres devanciers, et non sans une part de conformité, à laquelle personne n'échappe, avec les aspirations de son temps, Degas a créé une esthétique nouvelle de la femme. Les attitudes, les gestes qu'il peignait d'un trait si précis ne paraissaient bizarres et lamentables que parce qu'ils avaient été jusque-là ignorés. Par une sorte de réflexe de notre esprit, notre premier mouvement, en effet, est de déclarer ridicule ou inconvenant ce que nous ne connaissons pas. En réalité, ces gestes étaient beaux, ou plutôt ils pouvaient l'être et le devin-

rent, le jour où un grand artiste leur appliqua sa clairvoyance, les vit avec ses yeux et son esprit ennemis de toute illusion et de tout mensonge, mais animés de cette « fièvre froide »¹ qui est la marque de son génie. Ils étaient beaux, ils étaient même élégants, comme une épure scientifique, ni plus ni moins que ceux des danseuses et des chevaux. En plus d'un cas, ces nus font penser à la sculpture : ils en ont la fermeté, la précision, la plénitude, l'ampleur, et cela aussi confirme une impression de sérieux, de gravité, loin de toute arrière-pensée frivole².

L'ironie n'empêche pas l'amour. Degas était d'une époque où l'on avait peur d'être dupe : toute joie humaine apparaissait précaire, sans cesse menacée et comme arrachée à un destin ennemi. Dans les esprits des écrivains et des peintres, et même dans les cœurs des amants, l'ironie s'étendait comme une mousse humide et verte sur le tronc de vieux arbres. Le plus délicieux et le plus naïf des poètes de ce temps-là, sous le plus romanesque des clairs de lune, ne voyait-il pas des masques et ne disait-il pas :

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur ?

Mais la mélancolie résonne plus que l'amertume ou le dédain dans le cristal fêlé de cet aveu.

*
* *

A l'égal, ou peu s'en faut, de l'ironie, les contemporains vantèrent la modernité de Degas. Objet de tant de dithyrambes et

1. Le mot est de Huysmans et c'est ce qu'il a dit de plus juste sur Degas : je trouve équitable, après tant de réserves, de lui en reconnaître le mérite.

2. Voir, par exemple, dans la collection Durand-Ruel le beau pastel représentant une femme debout sortant du tub, dans la collection Henry Lerolle, la *Femme agenouillée* qui s'essuie avec une serviette éponge, et la *Femme couchée* sur un peignoir de bain ; dans la collection de M^{me} Ernest Chausson, le torse vraiment sculptural d'une femme vue de dos, assise sur le tapis, soulevant ses cheveux.

de tant d'anathèmes, seule digne, selon les uns, d'occuper les efforts d'un artiste qui a secoué les chaînes académiques, coupable, selon les autres, d'avilir l'art en le bornant à l'anecdote sans lendemain et à l'accident périssable, cette modernité, comme un souffle d'air vif, devait chasser les miasmes de la routine et purifier l'atmosphère des ateliers. Son parfum, qui enivra ou irrita nos devanciers, ne s'est pas entièrement évaporé. Quelle faible part cependant ne garde-t-il pas aujourd'hui dans nos jouissances !

Si Degas voulut être le peintre de la vie moderne, il voulut encore davantage être un peintre classique et vrai. Dans une page qui parut sans doute brillante il y a quarante ans, Huysmans établit une sorte d'équivalence entre l'art de Degas et celui des Goncourt. Pour traduire des sensations et des pensées inédites, l'artiste, comme les deux frères écrivains, a dû, croit-il, se forger un langage à la mesure de son ambition, et l'auteur des *Sœurs Vatard* s'extasie sur les « néologismes de la palette » dont il fait honneur à Degas, Huysmans se trompe, Dieu merci ! C'est pourquoi les tableaux de Degas affrontent sans crainte l'avenir. Le temps a émoussé la petite pointe de surprise, de scandale peut-être. Ce qu'ils perdent ainsi, ils le regagnent amplement par la force et la clarté de l'expression. Les romans des Goncourt ont perdu leur charme de modernité : ils ont presque tout perdu. Qu'est-ce, en effet, si elle ne s'accompagne pas de vertus plus solides, que cette fameuse sensation moderne, quand une génération a passé ? Ne fait-elle pas à nos yeux la figure d'une vieille femme fardée sous un accoutrement de petite fille ? Le style inventé dont ils étaient si fiers nous décourage aujourd'hui d'ouvrir les livres des Goncourt et ceux de leur disciple forcené Huysmans.

Ce n'est pas aux Goncourt que Degas ressemble, c'est à Baudelaire, au grand poète à qui l'alexandrin de Racine et son voca-

bulaire classique suffirent pour composer des chants subtils ou douloureux qui n'avaient pas encore été entendus. Baudelaire, ne l'oublions pas, fut, avant les auteurs de *Manette Salomon*, avec combien plus de tact et de grâce, un théoricien de la modernité. Son essai plein d'idées sur Constantin Guys, mieux que les ouvrages de Zola et des Goncourt, annonce le programme de l'impressionnisme : exaltation de la vie moderne, poursuite d'une beauté d'art dans l'accidentel, dans le quotidien et jusque dans l'artificiel. Si Degas a connu ces pages, — et c'est bien probable, — on n'imagine pas qu'il ait pu lire sans une attention charmée le chapitre si curieux sur le maquillage¹.

Est-ce le hasard, est-ce un choix délibéré qui, dans le répertoire de la modernité, a conduit Degas vers des sujets qui ne sont pas ce que n'importe qui voit tous les jours, qui sont même ce que beaucoup de gens ne verront pas et dont la réalité comporte une grande part d'artifice : théâtre, pesage, cabinet de toilette ? Ce fut en tout cas pour lui une chance précieuse de concilier son goût inné du raffinement avec le dogme indiscuté du réalisme.

Par une autre bonne fortune, de ces sujets paradoxaux ou rares, il préféra ceux qui portent peu la marque d'un temps. Je ne dis pas que les atours, et les pas, et les grâces des danseuses soient absolument immuables au travers des siècles. Les révolutions, néanmoins, sont lentes dans cet empire, comme si, sur cette terre d'apparences, l'artificiel était ce qui change le moins. Il en est de même des jockeys : leurs casaques rayées et leurs casquettes de soie sont telles aujourd'hui que les a vues Degas. Il n'est pas utile d'insister sur la démonstration de cette permanence pour les images d'une femme surprise, le matin, entre son lit et sa baignoire.

1. Ainsi que l'a fait remarquer M. Camille Mauclair, l'étude de Baudelaire n'a qu'un défaut — un beau défaut, — celui de dépasser de loin par sa portée le mérite de Constantin Guys ; elle s'applique prophétiquement à Degas beaucoup mieux qu'à Guys lui-même (*Charles Baudelaire, sa vie, son art, sa légende*, Paris, 1917, p. 184).

*
* *

On a souvent mis en parallèle avec Degas Henri de Toulouse-Lautrec qui, de trente ans plus jeune, avec une originalité incontestable, prit la suite des ironies de Degas. D'aucuns, entraînés peut-être par le plaisir de faire du paradoxe à propos de deux éminents paradoxistes, ont voulu préférer Lautrec à Degas. Sans parler de la distance que le bon sens oblige à maintenir entre l'aîné qui ouvre une voie et le cadet qui s'y engage après lui, il est bon de marquer ce qui fait, à mon avis, la principale différence entre les deux artistes. Le dessin de Lautrec est digne d'admiration, même à côté de celui de Degas. Il a une sorte de jet magistral que l'on ne trouve pas à un égal degré chez Degas. Servi par sa facilité, se laissant aller aux impulsions d'un esprit plus léger, même aux heures d'âcreté et d'amertume, Lautrec, de plusieurs des champs d'observation explorés avant lui par Degas, a tiré des variations brillantes, d'un art très personnel, où l'exécution, précisément parce qu'elle est facile et légère, peut sembler plus en rapport avec la nature des sujets. Une chanteuse de café-concert, une danseuse du Moulin-Rouge, ne méritent-elles pas plutôt la spirituelle déformation caricaturale et la trépidation impressionniste de Lautrec que la précision presque scientifique, la sagesse, le sérieux de Degas et ce calme classique que gardent, avec tout leur mordant, ses meilleures œuvres ?

Là fut pour Degas l'écueil. Il a joué la difficulté. Mais là où il a réussi et ses réussites sont nombreuses, il s'est mis très au-dessus de Lautrec en accomplissant cette opération qui est le propre des vrais maîtres et qui consiste à traduire une pensée nouvelle, un sentiment inédit, un aspect encore inaperçu des hommes et des choses dans un langage clair et précis, vraiment classique.

Degas a peut-être cru, comme les gens de lettres initiateurs du naturalisme, rassembler des documents curieux sur son époque. Il va bien au delà de cette ambition. Rien ne paraîtra démodé dans son œuvre. Ces morceaux de la vie moderne étonnèrent par l'insolite nouveauté qu'on y découvrait et par les satiriques intentions qu'on leur prêtait. Aujourd'hui la nouveauté s'est évanouie : c'est le sort de toute nouveauté ; reste, ce qui vaut mieux, la vérité, une vérité qui est de tous les temps. Plus les années passent, moins nous sentons la satire ou le pessimisme. Toute vérité encore inconnue semble d'abord amère à l'homme moyen. Il n'aime que la convention, c'est-à-dire une vieille vérité, vidée de sa substance. Quant aux partisans des novateurs, ils applaudissent à la vérité nouvelle, mais parce qu'elle est nouvelle, non parce qu'elle est vraie. Ils se récrient sur l'invention, sur l'audace. Ils ne distinguent pas la beauté intime, profonde et naturelle. C'est nous, quarante ans après, tandis que la paix règne ici et que la lutte s'est transportée ailleurs, qui admirons à la fois vérité et beauté sans nous soucier du nouveau ni du moderne.

Quand s'offrit aux yeux des Athéniens la noble et charmante figure de la *Victoire rattachant sa sandale*, peut-être ne virent-ils que la nouveauté du geste et peut-être la familiarité en fut-elle jugée aussi impertinente pour l'art que pour les dieux. Le geste est presque le même et n'est pas moins vrai, si l'artiste est Degas, la Victoire une danseuse et la sandale un chausson. Sa grâce classique a commencé de nous apparaître et elle ne s'effacera plus.

IX

Ne passons pourtant pas la mesure à l'égard d'un esprit si ennemi de l'emphase ? La Victoire est chargée pour les hommes d'un message spirituel auquel ne saurait prétendre la plus charmante, la plus aérienne des libellules de théâtre. Pour des raisons qui en partie nous échappent, Degas ne s'est-il pas dérobé au plus haut emploi de son intelligence ? N'est-ce pas l'origine de sa tristesse, grandissante avec les années ?

En marge de son œuvre, trois ordres de productions qu'on pourrait qualifier d'accessoires jettent de furtives, mais vives clartés sur l'homme et sur son fonds le plus secret.

Degas, peintre, a employé l'huile, le pastel, l'essence, il a fait de l'eau-forte, de la lithographie, des monotypes. A cela rien d'étonnant. Il a fait aussi de la sculpture. Ce n'est pas un cas unique, même de nos jours. Renoir en a fait aussi, lui qui était si foncièrement, si passionnément, si exclusivement peintre. Mais la sculpture de Degas est tout autre chose qu'un divertissement d'amateur, ou un délassement de grand artiste. Dans une conversation avec M. Vollard, Renoir, bon enfant, mais qui ne déteste pas une pointe de malice, met le doigt sur le faible et le fort¹. Admirable dessinateur tant avec la mine de plomb qu'avec les crayons de pastel ou l'acier de l'aquafortiste, Degas est sculpteur génial. Mais sur Degas peintre à l'huile, Renoir esquive toutes les ruses dont M. Vollard se sert pour lui faire dire

1. Vollard, *Renoir*, Paris, 1920, p. 91-92.

son opinion. Si l'on compare Degas à Renoir, on comprend, même en faisant la part de la boutade, et les hommages directs et le jugement par préterition. Avouons qu'en effet Degas est moins peintre-né que Renoir. Qu'importe ? Avec ce qu'il possède en propre, il a de quoi ne rien envier à personne. Ni Dürer, ni Holbein, ni La Tour ne furent foncièrement peintres, peintres avant tout, dans le sens où l'entendait Renoir. Mais il n'y a pas d'exagération dans ce que Renoir dit de la sculpture de Degas.

Lorsque sa vue s'affaiblit, il est naturel que ce grand connaisseur des formes et des mouvements se soit consolé en modelant la glaise ou la cire et en faisant avec ses doigts ce qu'il ne pouvait plus faire avec ses yeux. Mais il avait commencé bien plus tôt. Son œuvre la plus importante par la dimension et par la perfection du métier fut exposée aux Impressionnistes en 1880. Cette curieuse statuette représente, aux trois quarts de la nature, une fillette de la petite classe de danse, debout, le buste et la tête légèrement renversés en arrière, les mains croisées derrière le dos. Elle étonna, effraya presque les contemporains, par un mélange de raffinement et de barbarie. Car sur ce corps de cire savamment modelé, le vêtement était fait d'étoffes véritables, rubans, jupe de gaze, souliers de satin blanc. Lorsque, en mai 1921, le fondeur Hébrard organisa une exposition des sculptures de Degas, il put montrer au public plus de soixante-dix bronzes, *Danseuses*, *Femmes à leur toilette*, *Chevaux* dans toutes les attitudes du repos ou de la course, études nerveuses et fortes, d'un style original, non appris. Les mouvements des *Danseuses* portent des noms qui rappellent le vocabulaire de l'escrime : *Arabesque ouverte sur la jambe droite, le bras gauche en avant ; Grande Arabesque, premier temps ; Position de quatrième devant sur la jambe gauche* ; et les mouvements des chevaux ne sont pas désignés avec moins de précision technique. Dans la cire ou

dans la glaise qui ne souffrent d'escamotage ni pour la justesse des volumes ni pour l'équilibre des lignes, Degas a essayé les figures qui peuplent ses tableaux ou ses pastels : la danseuse saluant, la danseuse rattachant sa ceinture, la danseuse s'avancant, les bras levés, la danseuse au repos les mains aux hanches, la danseuse ajustant l'épaulette de son corsage, la danseuse assise tenant un pied dans sa main.

Il y avait, hélas ! plus d'un mutilé. Ici, la main d'une danseuse manque, là c'est la jambe d'un cheval. Car le travail de sauvetage avait été entrepris trop tard, Degas n'ayant rien fait de son vivant pour empêcher l'œuvre destructrice du temps sur la terre et sur la cire.

*
* *

Degas est, peut-être, après Delacroix, le seul grand peintre du XIX^e siècle qui ait eu de véritables dons littéraires. Ce ne sont pas les seules observations touchant l'art et la technique qui nous intéressent dans le *Journal* d'Eugène Delacroix. Ces trois volumes nous mettent en contact avec un esprit qui se meut dans les régions les plus hautes, en dehors et au-dessus de son art, qui sent, qui pense, qui philosophe devant nous, au fil des jours, sur les sujets les plus divers. Même dans les études qui furent écrites pour des revues et où se montre parfois l'inexpérience d'un homme qui n'a pas l'habitude de s'adresser au public quand il tient une plume, de vives lumières apparaissent, éclairant dans ses sources secrètes le génie d'un Poussin ou d'un Prud'hon.

La qualité littéraire est encore plus marquée chez Degas. Cet homme qui fut si sévère pour les littérateurs en tant que critiques d'art a toujours eu des trouvailles de ton et d'expression dans ces réparties que l'humeur du moment lui inspirait et qui, colportées de bouche en bouche, devenaient bientôt fameuses. Un

littérateur de profession n'eût pas fait mieux. Seul, M. Forain, par les légendes de ses dessins, put rivaliser avec le grand artiste qu'il honorait d'ailleurs comme son maître et son ami. Les meilleurs mots de Degas ne sont peut-être pas ceux qui jugent des peintres ou des tableaux, quoiqu'il y en ait en ce genre d'excellents, mais plutôt ceux qui visent l'humanité en général. La vision aiguë et ironique du peintre s'y traduit par des moyens littéraires d'une parfaite justesse.

Quand lui vint la fantaisie de faire œuvre d'écrivain, ce ne fut pas les arts plastiques qu'il prit pour sujet. Il s'attaqua résolument aux formes de l'art d'écrire les plus spécifiquement littéraires. Il était très lié avec Ludovic Halévy. On dit qu'il fit plus que prêter quelques bons mots à son ami qui, en 1877, travaillait à sa comédie de la *Cigale* et que sa part de collaboration fut assez grande pour justifier, s'il l'eût voulu, l'adjonction de son nom à ceux des auteurs de la pièce.

Mais ses sonnets sont un témoignage plus authentique et d'une qualité plus rare¹. Il en parlait, — s'il en parlait, — d'un ton détaché et ne prétendait nullement à conquérir par eux la réputation de poète. Jamais il ne permit qu'un seul de ses vers fût publié de son vivant. Cependant on aurait tort de les prendre pour un simple jeu. Le mot de caprice serait plus juste. Mais, pendant le temps que ce caprice dura, Degas en fit un exercice complet de ses facultés et y appliqua tout le sérieux dont il était capable. Il consulta Mallarmé, qui lui donna, sérieusement, lui aussi, des conseils². Le sonnet de *Marsyas* est dédié à José-Maria de Héré-

1. Les vers de Degas ont été imprimés après sa mort en une plaquette tirée à un très petit nombre d'exemplaires non mis dans le commerce. Ils ont été ensuite reproduits dans l'ouvrage de Paul Lafond, *Degas*, t. I, p. 127 et suiv.

2. Sur les rapports de Degas et de Mallarmé, il existe un document curieux ; c'est une photographie faite par Degas chez Henri Rouart. Sur un canapé, au-dessous d'une glace, Renoir est assis, la tête légèrement renversée en arrière, Mallarmé, debout, de profil, se penche un peu vers lui comme pour lui parler. Dans la glace, on aperçoit la

dia. Les vers de Degas ne sont pas des vers faciles d'amateur. Rien n'y est banal ni indifférent. Ils sont concis et discrets, chargés d'intentions, d'un dessin tendu et calculé. Presque au même titre que sa sculpture et comme une preuve plus rare de la force et de la variété de ses dons, ils font partie intégrante de l'œuvre de Degas. Nul connaisseur en poésie française ne refusera, je crois, son suffrage au sonnet intitulé *Danseuse*, qui commence comme une vision subtile et féerique :

Elle danse en mourant comme autour d'un roseau

et se termine sur un aveu de déception semblable à une fantasmagorie de Jérôme Bosch :

C'est un saut de grenouille aux mares de Cythère.

Qui ne tiendra pour vraie poésie de poète ces mots et cette cadence choisie :

Danse, gamin ailé, sur les gazons de bois :

.

Si Montmartre a donné l'esprit et les aïeux,

Roxelane le nez et la Chine les yeux,

Attentif Ariel, donne à cette recrue

Tes pas légers de jour, tes pas légers de nuit...

*
* *

Poète, Degas le fut, presque sans contrainte, dans une série de petits ouvrages qu'il tint longtemps secrets, mais que, pourtant, par je ne sais quel extraordinaire concours de circonstances ou quelle impulsion de sa fantaisie, il consentit à exposer, en 1893, chez Durand-Ruel. Ce fut même la dernière fois qu'il montra de ses œuvres au public. Le fait, en tout cas, témoigne de l'importance qu'il y attachait.

silhouette vague de l'opérateur ; cet opérateur, c'est Degas. M. Paul Valéry a commenté dans un article publié par la *Revue hebdomadaire* en 1920, cette singulière rencontre d'un poète et de deux peintres à la lueur du magnésium.

Ce sont des paysages, de purs paysages, sans figuration humaine. Mais l'homme y est plus réellement présent que dans bien des toiles où des ruraux experts ont peint, au milieu d'herbages véridiques, les travailleurs des champs ou les citadins à la campagne. Ici l'homme domine la nature par le rêve lyrique, presque musical, qu'il lui impose.

En chemin de fer, à travers la vitre d'un wagon, Degas aimait à noter au vol des sites ou des effets que transformaient ensuite son imagination et sa mémoire. Là-dessus, rentré dans son atelier, il composait à l'huile ou au pastel de petits tableaux précieux qui ne gardaient de la réalité que son rythme essentiel. Rochers, grottes, étangs, forêts semblent attendre une visite mystérieuse. Les airs, qui n'ont rien de commun avec le plein-air des impressionnistes, y sont agités de souffles tragiques ou se reposent dans la mélancolie.

La matière même de la peinture n'y est pas moins originale que l'esprit. Elle est, dit M. Gustave Geffroy, « d'une trame aussi luxueuse que les étoffes, les rideaux, les tapis qui revêtent les murs des boudoirs secrets, que les robes lourdes où s'enferment les corps robustes des femmes au repos. Ces ciels sont tissés aussi fin, aussi soyeux que les gazes en ailes de libellules où s'envolent ces mêmes corps, devenus aériens et rythmiques ».

N'est-il pas singulier qu'un peintre si soucieux de véracité, quand il décrit les spectacles que nous offre la vie et dont l'homme est le ressort principal, ait pris comme thème, voulant donner libre cours à sa fantaisie, à sa chimère, la nature inanimée, le meilleur, le plus patient et à la fois le plus impérieux des modèles pour les réalistes¹ ?

1. Il ne serait pas sans intérêt de mettre en parallèle sur ce point Gustave Moreau et Carrière avec Degas. Plus singuliers et plus vrais en même temps que ceux de Carrière, les paysages de Degas sont plus vrais aussi — cela va sans dire — mais plus chargés de poésie que ceux du spécialiste de la chimère.

Est-ce là ce témoin de la vie moderne ? Ces paysages ne nous révèlent-ils pas ce que le réalisme et le naturalisme de Degas comportent d'intellectualité, de sentiment subjectif et, pour tout dire, de poésie ? Ne devinons-nous pas le lyrisme intérieur qui fut contrarié, enchaîné par la conjuration de toutes les forces d'un temps ?

*
* *

Dans cette œuvre multiple, originale, forte à la fois et fine, un observateur qui soumettrait Degas à l'implacable méthode d'analyse dont il fut lui-même possédé, peut remarquer une stérilité relative, un demi-échec. Après 1898, après les grandes études de *Danseuses* et de *Nus* qui semblaient annoncer une nouvelle période d'activité, un style nouveau, une sorte de réalisme décoratif, Degas cesse à peu près de produire. Ce n'est pas seulement l'infirmité menaçante qui lui fait tomber le pinceau des mains. Il est mécontent de lui-même. Il éprouve un détachement général de son œuvre, comme, au cours des années, il s'était dégouté de telle peinture, de tel pastel, de tel portrait, de telle composition. Combien, après sa mort, en a-t-on trouvé de ces toiles condamnées, abandonnées ! On y voyait une tête pleine de vie et de caractère, une effigie admirable, mais le fond n'était indiqué que par quelques rayures rageuses, sans harmonie avec le faire minutieux et lisse de la figure. A l'époque la plus heureuse de sa jeunesse, quand il tentait les grandes compositions, que d'études parfaites pour des tableaux imparfaits !

Cependant, s'il pensait à tant de ses ouvrages qu'il a menés à bien, conciliant l'originalité d'une vision personnelle des hommes et des choses avec un style classique, loin de tout maniérisme, à ces portraits où une simple tête lui suffit pour toucher au fond de l'humanité et au sommet de l'art, à ces tableaux comme personne n'en avait fait avant lui, simples tableaux de genre, en

apparence, par le sujet, s'égalant aux œuvres des maîtres par la profondeur psychologique, la beauté du dessin, la disposition toujours inattendue et toujours naturelle, il ne pouvait méconnaître la valeur insigne de ce qu'il laisserait après lui. Mais il savait aussi qu'il était, en son fonds, très supérieur à tout cela.

Il n'aimait plus la peinture. L'avait-il jamais aimée ? Du moins, il ne l'avait jamais aimée d'un amour simple et naïf, à la façon de Renoir. Au milieu des misères de ses jeunes années comme des infirmités et des souffrances de sa vieillesse, Renoir a produit dans la joie : il a été heureux, parce qu'il a constamment observé une sage proportion entre ses désirs et son pouvoir. La peinture pour Degas ne fut qu'un moyen, entre d'autres possibles, pour traduire ce qu'il sentait de grand en lui et qui peut-être ne parvint jamais à une expression complète. Son intelligence, moins professionnelle, moins spécialisée que celle de Renoir, était par son universalité même moins adaptée à l'exercice d'un art, si captivant qu'il parût.

Peut-être a-t-il visé, non pas trop haut, mais trop profond. A moins d'avoir pour guide la lumière fixe de l'absolu, la poursuite de la vérité nue est une cause de vertige. Certains analystes, à force de pénétration, ne finissent-ils pas par aboutir à un point noir et par n'êtreindre que le vide ?

Il était déjà vieux, presque aveugle, quand, chassé par les démolisseurs, il fut contraint de quitter le logis où il avait vécu vingt-cinq ans et de transporter ses pénates ailleurs. Il trouva un appartement boulevard de Clichy, dans une maison donnant sur les jardins d'une communauté religieuse. Il ne se consola pas du bouleversement de ses habitudes. Il restait seul, morose, semblable à un Roi Lear de la peinture ou à quelque personnage de ses propres œuvres, de ces réunions de famille sur lesquelles

pèse une énigme tragique, errant dans ces chambres qui lui demeureraient étrangères. Tout se détruisait autour de lui. Des monceaux de toiles étaient empilées dans la poussière, les siennes et celles qui avaient constitué sa collection. Il ne touchait plus à un pinceau ou à un crayon.

La guerre vint, l'accablant de son angoisse, diminuant le nombre des vivants qui pouvaient encore rompre la solitude de ce reclus volontaire. Sa porte ne s'ouvrit plus. Il mourut le 26 septembre 1917, et ce Paris qu'il avait tant aimé et si bien connu n'apprit pas tout de suite la disparition de l'illustre vieillard. Peu s'en fallut que son sort ne fût pareil à celui de ces pauvres filles oubliées de tous qui habitent une ou deux mansardes sous les toits. Une concierge ou une voisine s'étonne de ne pas avoir aperçu depuis plusieurs jours la vieille demoiselle du sixième. On fait venir un serrurier pour forcer la porte et l'on constate que la mort a déjà passé.

Dans ce Paris dépeuplé par la guerre, peu d'amis accompagnèrent Degas au cimetière Montmartre et virent s'ouvrir pour son cercueil la tombe assez délabrée où reposaient déjà son père et sa mère.

C'est ainsi que commença la postérité pour le grand artiste dont le détachement semblait embrasser toutes les choses de ce monde, sans en excepter la gloire.

DEUXIÈME PARTIE



Étude de mains pour le *Portrait de famille*. Vers 1860-62.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Georges Grappe, *Degas* (L'Art et le Beau), Paris, s. d. [1911].

P.-A. Lemoisne, *Degas* (L'Art de notre temps), Paris, s. d. [1912], Librairie centrale des Beaux-Arts.

Paul Jamot, *Degas*, Paris, 1918, Gazette des Beaux-Arts (tirage à part).

Paul Lafond, *Degas*, 2 vol., Paris, Floury; t. I, 1918; t. II, 1919.

Henri Hertz, *Degas*, Paris, 1920, Alcan.

Julius Meier-Graefe, *Degas*, Munich, 1920, in-4°¹.

François Fosca, *Degas*, Paris, 1922, Société des Trente, Albert Messein².

Gustave Coquiot, *Degas*, Paris, 1924, Ollendorff³.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, Paris, Éditions des Galeries Georges Petit; introduction par Daniel Halévy, catalogue par Marcel Guérin.

Vingt dessins de Degas, Album publié par Manzi, Paris, s. d.

Degas, quatre-vingt-dix-huit reproductions signées par Degas, Paris, Galerie A. Vollard, 1914.

1. Nombreuses illustrations. Malgré la date inscrite (1920), l'auteur ne se réfère qu'à des documents rassemblés par lui avant la guerre, en 1913, c'est-à-dire quand il ignorait la plupart des tableaux qui passèrent aux ventes de l'Atelier Degas.

2. Sans illustrations.

3. Des souvenirs personnels surtout et des paradoxes.

Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier; 1 volume pour chacune des quatre ventes, 1918-1919; environ 1500 illustrations.

Les Dessins de Degas, reproduits en fac-similé, réunis et publiés par les soins de Henri Rivière, Paris, 1922, Demotte.

Parmi les études de détail et les articles de revue, on peut citer :

J.-K. Huysmans, dans *L'Art moderne et Certains*.

Gustave Geffroy, dans *La vie artistique*, 1894.

Roger Marx, dans *L'Image*, 1897.

Paul Jamot, dans *La Collection Camondo au Musée du Louvre*, 1914.

Arsène Alexandre, dans *Les Arts*, 1918, n° 166.

SALONS ET EXPOSITIONS

Degas ayant peu affronté le public, il me semble utile de reproduire ici les mentions de ses tableaux telles qu'on les trouve dans les catalogues des expositions auxquelles il a participé. Les livrets des Expositions des Impressionnistes sont devenus assez rares, raison de plus pour les mettre, en ce qui concerne Degas, à la portée des curieux d'histoire de l'art. Il y a là des indications malheureusement vagues, les titres étant peu significatifs ou trop pareils ; elles peuvent néanmoins servir à dater quelques œuvres.

SALONS

Salon de 1865.

DE GAS (EDGARD), rue de Laval, 13.
2406. Scène de guerre au moyen âge ;
pastel.

Salon de 1866.

DE GAS (EDGARD), rue de Laval, 13.
520. Scène de steeple-chase.

Salon de 1867.

DE GAS (EDGARD), rue de Laval, 13.
444. Portrait de famille.
445. Portrait de famille ¹.

Salon de 1868.

DE GAS (EDGARD), rue de Laval, 13.
686. Portrait de M^{lle} E. F... ; à propos
du ballet de *la Source*.

Salon de 1869.

DE GAS (EDGARD), rue de Laval, 13.
661. Portrait de M^{me} G... ².

Salon de 1870.

DE GAS (EDGARD), rue de Laval, 13.
758. Portrait de M^{me} C... ³.
3320. Portrait de M^{me} G... ; pastel.

1. L'un de ces deux portraits représente *Deux Sœurs*, probablement les deux sœurs de l'artiste, d'après le compte rendu que Castagnary fit de ce Salon.

2. Probablement M^{me} *Gaujelin*, c'est-à-dire la *Femme aux mains jointes* (coll. de Mrs Gardner).

3. M^{me} Camus.

*
* *

EXPOSITIONS DES IMPRESSIONNISTES

Il y en eut huit, Degas s'abstint seulement à la septième, celle de 1882.

*Société anonyme des Artistes peintres, sculpteurs, graveurs*¹.

1^{re} Exposition, du 15 avril au 15 mai 1874, 35, boulevard des Capucines.

DEGAS (Edgard), 77, rue Blanche.

54. Examen de danse au théâtre. appartient à M. Faure.

55. Classe de danse. Appartient à M. Brandon².

56. Intérieur de coulisse. Appartient à M. Rouart.

57. Blanchisseuse. Appartient à M. Brandon.

58. Départ de course. Esquisse ; dessin.

59. Faux départ. Dessin à l'essence³.

60. Répétition de ballet sur la scène. Dessin. Appartient à M. Mulbacher (sic)⁴.

61. Une Blanchisseuse. Pastel. Appartient à M. Brandon.

62. Après le bain. Étude ; dessin.

63. Aux courses en province. Appartient à M. Faure⁵.

2^e Exposition, 11, rue Le Peletier, avril 1876.

Edgard DEGAS.

Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)⁶.

Examen de danse. Appartient à M. F.

Portrait de M. E. M.⁷.

Portrait de femme. Ébauche.

Cour d'une maison (Nouvelle-Orléans). Esquisse.

Blanchisseuse.

Ébauche de portrait. Pastel.

Portrait, le soir.

Salle de danse.

Salle de danse.

Portrait.

Coulisses.

Coulisses.

Blanchisseuse (silhouette).

Blanchisseuse portant du linge.

Divers croquis de danseuses.

Dans un café.

Orchestre⁸.

Blanchisseuse.

Femme se lavant le soir.

Petites paysannes se lavant à la mer, vers le soir.

Modiste.

Portrait.

Blanchisseuse. Dessin.

3^e Exposition. Avril 1877. 6, rue Le Peletier.

DEGAS (Edgar), 4 rue Frachot (sic).

37. Femmes devant un café le soir. Appartient à M. C.⁹.

38. École de danse. Appartient à M. H. H.

39. Ballet.

40. Danseuse un bouquet à la main¹⁰.

41. Danseuses à la barre.

42. Chanteuse de café-concert.

43. Café-concert. Appartient à M. Ch. H.

1. C'est le nom que portent les catalogues des huit expositions.

2. C'est le tableau de la collection Camondo, n° 163.

3. C'est probablement le tableau reproduit dans Lafond, *Degas*, t. II, p. 44, et le même qui fut exposé à Londres en 1872 : Summer Exhibition of the Society of French Artists (n° 4) : « A False Start ».

4. C'est le tableau peint en grisaille de la collection Camondo, n° 162.

5. C'est le tableau de la collection Durand-Ruel que nous appelons *La Voiture aux Courses*.

6. Le Bureau de coton du Musée de Pau.

7. M. Ernest May.

8. Peut-être l'*Orchestre Dihau*.

9. M. C., c'est Caillebotte, et le tableau est le pastel qui se trouve au Luxembourg.

10. Pastel de la collection Camondo, n° 217.

- 44. Café-concert. Appartient à M. V.
- 45. Femme sortant du bain. Appartient à M. C.¹.
- 46. Femme prenant son tub le soir.
- 47. Choristes. Appartient à M. C.².
- 48. Classe de danse³.
- 49. Portrait de M. H. R.⁴.
- 50. Bains de mer. Petite fille peignée par sa bonne. Appartient à M. H. R.⁵.
- 51. Petites filles du pays se baignant dans la mer à la nuit tombante.
- 52. Couloisses de théâtre.
- 53. Portrait.
- 54. Portrait.
- 55. Billard.
- 56. Cabinet de toilette.
- 57. Ballet.
- 58. Dessins faits à l'encre grasse et imprimés.
- 59. Dessins faits à l'encre grasse et imprimés.
- 60. Dessins faits à l'encre grasse et imprimés.
- 61. Répétition de ballet⁶.

4^e Exposition. Avenue de l'Opéra, 28.
Avril 1879.

DEGAS, 19^{bis}, rue Fontaine-Saint-Georges.

- 57. Portrait de M. Diego Martelli.
- 58. Portrait de M. Duranty (détrempe).
- 59. Portrait après un bal costumé (détrempe).
- 60. Portrait d'amis sur la scène (pastel).

61. Portraits à la Bourse (appartient à M. E. M.)⁷.

62. Miss Lola au cirque Fernando⁸.

63. Chevaux de course (essence)⁹.

64. Blanchisseuse portant du linge en ville (esquisse à l'essence), appartient à M. Coquelin Cadet¹⁰.

65. École de danse. Détrempe. Appartient à M. E. M.

66. École de danse. Appartient à M. H. R.¹¹.

67. Essai de décoration. Détrempe.

68. Portrait dans une baignoire à l'opéra. Pastel.

69. Portrait d'un peintre dans son atelier. (Appartient à M. H. M. L.).

70. Chantuse de café. Pastel. Appartient à M. C. G.

71. Loge de danseuse. Pastel. Appartient à M^{me} A. de C.

72. Danseuse posant chez un photographe. Appartient à M. Brame¹².

73. Grand air après un ballet. Pastel.

74. Portrait de danseuse, à la leçon. Pastel.

75. Portraits de M. H. et de M^{me} H. de C. Détrempe à pastel¹³.

76. Portrait.

77. Éventail. Appartient à M. Brame.

78. Éventail. Appartient à M^{me} L. H.

79. Éventail. Appartient à M^{me} H. R.¹⁴.

80. Éventail.

81. Éventail.

1. C'est le petit pastel du legs Caillebotte au Luxembourg.

2. C'est le tableau du legs Caillebotte que nous appelons *Les Figurants*.

3. Peut-être la réplique du tableau de la collection Camondo appartenant à la collection Payne de New-York, — ou le tableau collection Camondo, n° 163, exposé pour la deuxième fois.

4. Portrait de M. Henri Rouart, aujourd'hui dans la collection Eugène Rouart.

5. Tableau de l'ancienne collection Henri Rouart, qu'on appelle généralement *Sur la plage*.

6. Tableau de la collection Camondo, n° 162, ou la réplique appartenant à Mrs. Cobden Sickert.

7. Collection de M. Ernest May.

8. Collection Cawthra Mulock.

9. Collection Camondo, n° 165.

10. C'est le tableau de la collection de Sir William Eden, reproduit dans Lemoisne, *Degas*, p. 86.

11. Ancienne collection Henri Rouart.

12. Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 36.

13. M. et M^{me} Hector de Callias.

14. Ancienne collection Henri Rouart.

5^e Exposition de peinture. Du 1^{er} au 30 avril 1880. 10, rue des Pyramides.

E. Degas, 19^{bis}, rue Fontaine-Saint-Georges.

Petites filles spartiates provoquant des garçons (1860)¹.

Petite danseuse de quatorze ans. Statuette en cire.

Portraits à la Bourse. Appartient à M. E. M.².

Portrait.

Portrait.

Étude de loge au théâtre. Pastel.

Toilette. Pastel.

Examen de danse. *Idem*. Appartient à M. E. M.

Danseuses. Appartient à M. L.

Dessins.

Dessins.

Eaux-fortes. Essais et états de planches³.

6^e Exposition de peinture. Du 20 avril au 1^{er} mai 1881. 35, boulevard des Capucines.

E. DEGAS, 19^{bis}, rue Fontaine.

12. Petite danseuse de quatorze ans. Statuette en cire.

13. Portrait.

14. Portrait.

15. Portrait.

16. Portrait.

17. Physionomie de criminel.

18. Physionomie de criminel.

19. Blanchisseuse.

8^e Exposition de peinture, 1, rue Laffitte, 15 mai-15 juin 1886.

Degas, 19^{bis}, rue Fontaine-Saint-Georges.

14. Femme essayant un chapeau chez sa modiste (pastel), appartient à M^{me} A.

15. Petites modistes. Pastel. Appartient à M. A. R.⁴.

16. Portrait (pastel).

17. Ebauche de portraits. Pastel.

18. Têtes de femme.

Suite de nuds de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner. Pastels⁵.

19. — 1. Appartient à M. E. B.

20. — 2. Appartient à M. E. B.

21. — 3. Appartient à M. R. B.

22. — 4. Appartient à M. M.

23. — 5. Appartient à M. H.

24. — 6.

25. — 7.

26. — 8.

27. — 9.

28. — 10.

*
* * *

En dehors de ces expositions qui représentent une participation directe et personnelle de Degas, il est inutile de signaler toutes celles où ont pu figurer, jusqu'à nos jours, une ou plusieurs œuvres de Degas. Celles qui nous intéressent ici sont, ou bien les expositions qui, par leur date assez ancienne, fixent une limite à laquelle telle ou telle œuvre de Degas ne saurait être postérieure, ou bien les expositions ayant montré pour la

1. National Gallery, Millbank, London.

2. Le même que le n^o 61 de la 4^e Exposition.

3. L'eau-forte de la collection Camondo, n^o 227 : *Miss Cassatt au Louvre*, fit partie de ce lot.

4. Ancienne collection Alexis Rouart.

5. Deux pastels de la collection Camondo, n^{os} 221 (*Après le bain*) et 222 (*Le tub*) figurèrent dans cette série.

première fois au public une série d'œuvres de l'artiste. Pour l'une ou l'autre de ces raisons, on peut noter deux expositions organisées à Londres par M. Durand-Ruel sous le titre : *Exhibition of the Society of French artists*, 168 New Bond Street. Celle de 1872 (*Summer Exhibition*) comprenait deux tableaux de Degas : n° 4, *A False start* ; n° 95, *Robert-le-Diable*. C'est là, probablement, que Ionidès acheta ce dernier tableau qu'il légua ensuite avec sa collection au Victoria and Albert Museum. Dans le catalogue de la *Ninth Exhibition*, on trouve : n° 9, *Scène de ballet*.

En 1893, eut lieu à la galerie Durand-Ruel, une exposition comprenant uniquement des *Paysages* dont un bon nombre date de 1892.

*
* *

L'exposition organisée, en mai-juin 1921, dans la galerie A.-A. Hébrard, 8 rue Royale, comprenait, en épreuves de bronze, plus la statuette en cire de la *Petite Danseuse de quatorze ans*, tout l'œuvre sculpté de Degas ou, du moins tout ce qui, après la mort de l'artiste, avait pu être sauvé d'une destruction déjà commencée. J'en reproduis ici le catalogue avec quelques corrections indiquées par M. Hébrard.

EXPOSITION DES SCULPTURES DE DEGAS

ÉTUDES DE MOUVEMENTS DE DANSE, GESTES DE DANSEUSES, ETC.

1. *Arabesque* ouverte sur la jambe droite, bras gauche en avant (première étude).
2. *Arabesque* ouverte sur la jambe droite, bras gauche en avant (deuxième étude).
3. *Arabesque* ouverte sur la jambe droite, main droite près de terre, bras gauche en dehors.
4. *Arabesque* sur la jambe droite, bras gauche dans la ligne.
5. Grande *Arabesque*, premier temps.
6. Grande *Arabesque*, deuxième temps.
7. Grande *Arabesque*, troisième temps (deuxième étude).
8. Grande *Arabesque*, troisième temps.
9. Position de *Quatrième devant* sur la jambe gauche (première étude).
10. Position de *Quatrième devant* sur la jambe gauche (deuxième étude).
11. Position de *Quatrième devant* sur la jambe gauche (troisième étude).
12. *Danseuse* mettant son bas (première étude).
13. *Danseuse* mettant son bas (deuxième étude).

14. *Danseuse* mettant son bas (troisième étude).
15. *Danseuse* attachant le cordon de son maillot.
16. *Danse espagnole* (première étude).
17. *Danse espagnole* (deuxième étude).
18. *Danseuse* s'avancant, les bras levés (première étude).
19. *Danseuse* s'avancant, les bras levés, jambe droite en avant (deuxième étude).
20. *Danseuse* au tambourin.
21. *Danseuse* au repos, les mains sur les hanches, jambe gauche en avant.
22. *Danseuse* au repos, les mains sur les reins, jambe droite en avant (première étude).
23. *Danseuse* habillée au repos, les mains sur les reins, jambe droite en avant (deuxième étude).
24. *Danseuse* au repos, les mains sur les reins, jambe droite en avant.
25. *Danseuse* saluant (première étude).
26. *Danseuse* saluant (deuxième étude).
27. *Danseuse* se frottant le genou.
28. *Danseuse* agrafant l'épaulette de son corsage.
29. *Danseuse* tenant son pied droit dans la main gauche.
30. *Danseuse* faisant le mouvement de tenir son pied (la main gauche manque).
31. *La Révérence*.
32. *Danseuse* regardant la plante de son pied droit (première étude).
33. *Danseuse* regardant la plante de son pied droit (deuxième étude).
34. *Danseuse* regardant la plante de son pied droit (troisième étude).
35. *Danseuse* regardant la plante de son pied droit (quatrième étude).
36. *Préparation* à la danse, pied droit en avant.
37. *Étude de nu* pour la danseuse habillée.

CHEVAUX.

38. *Cheval* de pur sang marchant au pas (le cou manque).
39. *Cheval* marchant au pas relevé.
40. *Cheval* caracolant (trois jambes manquent).
41. *Cheval* au galop sur le pied droit.

42. *Cheval* à l'abreuvoir.
43. *Cheval* s'enlevant sur l'obstacle.
44. *Cheval* se cabrant.
45. *Cheval* de trait.
46. *Cheval* faisant une « descente de main ».
47. *Cheval* arrêté.
48. *Étude de Cheval* (les oreilles manquent).
49. *Cheval* au galop sur le pied droit, le pied gauche arrière seul touche terre.
50. *Jockey* seul, allant sur le cheval précédent.
51. *Cheval* au trot, les pieds ne touchant pas le sol.
52. *Cheval* en marche (les oreilles manquent).
53. *Cheval* au galop tournant la tête à droite, les pieds ne touchant pas terre.
54. *Jockey* pour le cheval précédent.

ÉTUDES DE FEMMES.

55. *Torse*.
56. *Le Tub*.
57. *Femme enceinte*.
58. *Femme* assise dans un fauteuil s'essuyant la nuque.
59. *Femme* assise s'essuyant la hanche gauche.
60. *Femme* assise dans un fauteuil, s'essuyant l'aisselle gauche.
61. *Femme* surprise.
62. *Femme* se coiffant.
63. *Femme* se lavant la jambe gauche (première étude).
64. *Femme* se lavant la jambe gauche (deuxième étude).
65. *Femme* sortant du bain (fragment).
66. *Femme* s'étirant.
67. *Femme* assise dans un fauteuil s'essuyant le côté gauche.
68. *La Masseuse* (groupe).

DIVERS.

69. *Tête*, première étude pour le portrait de M^{me} S...
70. *Tête*, deuxième étude d'après M^{me} S...
71. *Portrait*, tête appuyée dans la main.
72. *La Cueillette des pommes* (bas-relief).

NOTICE DES PLANCHES

Frontispice de la première partie.

Portrait de DEGAS par lui-même.

Coiffé d'un petit chapeau de feutre mou, il est debout, à mi-corps, vêtu d'un veston boutonné haut. Moustache et barbe naissantes. Éclairage à contre-jour.

Eau-forte exécutée à Rome en 1857. Cette date est inscrite au crayon, de la main de l'artiste, sur l'épreuve de troisième état appartenant à la Bibliothèque Doucet. Il n'y a donc pas de raison d'adopter la date de 1855 proposée par M. Loys Delteil, *Le Peintre graveur illustré*, t. IX, *Edgar Degas*, Paris, 1919, n° 1.

H. 0^m,23; l. 0^m,142.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 193.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 18; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 141; Lafond, *Degas*, t. I, p. 101; Delteil, *loc. cit.*

Frontispice de la deuxième partie.

ÉTUDE DE MAINS.

Pour la figure de la baronne Bellelli dans le *Portrait de famille*.

Vers 1860-62.

Toile. H. 0^m,38; l. 0^m,46.

Signé à l'encre (signature postérieure) vers le haut à droite : *Degas*.

3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, n° 24.

Musée du Luxembourg (acquis par la Société des Amis du Luxembourg avec le concours d'un groupe d'amateurs).

Planche 1.

MENDIANTE ROMAINE.

Elle est assise de profil à gauche sur le seuil d'une porte ouverte, s'appuyant du dos au battant de cette porte. Son profil accusé, qu'encadre un mouchoir à carreaux noué sous le menton, se détache sur le fond noir de l'ombre. Robe d'indienne à fleurettes. A terre, au premier plan, un morceau de pain et un pot ébréché.

Toile. H. 1^m; l. 0^m,75.

Signé en bas à droite : *Degas, Rome 1857*.
Collection Decap.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 22; Lafond, *Degas*, t. II, p. 3.

Planche 2.

Portrait de M^{me} HERTEL.

Elle est vue jusqu'aux genoux, assise, presque de face, légèrement tournée vers la gauche, le bras droit allongé sur le dossier, la main gauche abaissée jusqu'au siège. Robe ouverte en pointe, manches larges ornées de volants. Cheveux coiffés en bandeaux bouffants, petite aigrette piquée au sommet de la tête.

Dessin. Mine de plomb sur papier blanc.

Dimensions de la partie délimitée par quatre lignes de crayon tracées à la règle : H. 0^m,24 ; l. 0^m,16. Dimensions totales du feuillet : H. 0^m,335 ; l. 0^m,22.

Dans la marge, de la main de Degas, écrit postérieurement : *M^e Hertel | vers 1860.*

3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, n^o 159.

Appartient à M. Paul Jamot.

Repr. *Les dessins de Degas réunis et publiés par les soins de Henri Rivière, Paris, Demotte, n^o 3.*

Planche 3.

JEUNES FILLES SPARTIATES PROVOQUANT DES GARÇONS A LA LUTTE.

A gauche un groupe de quatre jeunes filles nues, sauf une sorte de pagne pendant par-devant. L'une d'elles tend le bras vers quatre jeunes garçons nus groupés à l'autre extrémité de la toile. Un de ces garçons a les bras levés au-dessus de sa tête. Au premier plan à droite, un homme nu à la peau bronzée est agenouillé, s'appuyant des mains à terre. Au milieu, au loin, un groupe de spectateurs et de spectatrices drapés. Vaste plaine, avec une montagne en pyramide, à gauche, dominant un golfe.

1860.

Toile. H. 1^m,10 ; l. 1^m,545.

5^e Exp. des Impressionnistes, 1880.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n^o 20.

National Gallery, Millbank, à Londres (acquis en 1923).

On connaît plusieurs études d'ensemble et de détail, avec des variantes, pour ce tableau. Études d'ensemble : peinture sur carton, 2^e vente Degas, 11-13 décembre 1918, n^o 45 ; h. 0^m,21 ; l. 0^m,28 ; une autre, sur toile (2^e vente Degas, n^o 7 ; h. 0^m,955 ; l. 1^m,275), nous montre une sorte de petit temple carré, avec une porte et sans colonnes, plus semblable à un mastaba égyptien qu'à un édifice grec. Une procession de femmes drapées

semble y entrer ou en sortir. Trois troncs d'arbres se dressent à droite derrière le groupe des garçons.

Études de détail : *Groupe des jeunes garçons* (1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n^o 62^a) ; *Groupe de deux jeunes filles* (3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, n^o 31, collection George Viau).

Planche 4.

PORTRAIT DE FAMILLE.

A droite, assis dans un fauteuil devant la cheminée, le baron Bellelli se retourne comme pour interpeller sa femme qui est debout, vêtue de noir, la main droite posée sur l'épaule d'une fillette en robe noire et tablier blanc, s'appuyant de l'autre main à une table. La seconde fillette, semblablement vêtue, est assise sur une chaise, repliant sous elle sa jambe gauche. Sur la cheminée une pendule entre deux écrans et un flambeau. La glace reflète la partie du salon que nous ne voyons pas, avec un lustre pendu au plafond. Au mur, une gravure dans un cadre.

Peint probablement à Florence vers 1860-62. La baronne Bellelli était née Laure de Gas et aurait été une des sœurs d'Auguste de Gas, le père de l'artiste.

Toile. H. 2 mètres ; l. 2^m,53.

Catalogue de la 1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n^o 4.

Acquis par le Musée du Luxembourg, quelques jours avant la vente.

Repr. Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 150 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 33.

Il y a une étude peinte du groupe de la mère avec ses deux filles (4^e vente Degas, 2-4 juillet 1919, n^o 13) et une étude au pastel de l'ensemble (1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n^o 117).

Planche 5.

TÊTE DE JEUNE FEMME. ÉTUDE POUR LE
Portrait de famille.

Elle est tournée de trois quarts à droite. Cheveux bouffants sur le front. Chignon haut, noué d'un ruban de velours noir. Pendeloque de jais à l'oreille. Corsage noir avec ruche au cou.

Vers 1860-62.

Toile. H. 0^m,27 ; l. 0^m,22.

Signé en haut à droite (signature postérieure) : *Degas*.

Collection George Viau ; collection Hansen, à Copenhague.

Musée du Luxembourg.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 14.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 40 ; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 128 ; Lafond, *Degas*, t. II, p. 4.

Je crois avoir démontré (voir *Première Partie*) que ce portrait est une étude pour la figure de la dame en noir dans le grand *Portrait de famille* du Luxembourg. En plus des esquisses d'ensemble, nous possédons actuellement quatre peintures qui sont des études de détail pour le tableau : celle-ci, et l'*Étude de mains* qui se rapporte à la même figure, la *Tête de la fillette debout* (collection Jacques Doucet), l'*Étude pour la fillette assise* (collection Kelekian) lesquelles figurent, toutes les quatre, au catalogue de l'Exposition Degas.

Planche 6.

SÉMIRAMIS ÉLEVANT LES MURS
D'UNE VILLE.

La reine, debout, de profil à gauche, est au bord d'une terrasse qui domine de haut la ville et le fleuve. Derrière elle, un groupe de suivantes. L'une de celles-ci est agenouillée dans une attitude pensive, près d'une corbeille de

fleurs, la tête vue de profil, le menton appuyé dans sa main droite. Plus loin vers la droite, deux autres sont en partie cachées par le cheval, vu de profil, attaché au char royal. On n'aperçoit qu'une partie du char dans l'angle droit de la toile et un peu de la tête d'un autre cheval.

1861.

Toile. H. 1^m,48 ; l. 2^m,55.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 7.

Musée du Luxembourg.

Repr. Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 147 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 18.

De nombreux dessins de détail et d'ensemble et plusieurs esquisses peintes témoignent du soin avec lequel l'artiste a étudié cette composition. Un dessin et une aquarelle appartenant au Luxembourg montrent qu'il avait d'abord mis un groupe de grands arbres au fond et au milieu de la terrasse. Sur plusieurs esquisses, des échafaudages, qui furent supprimés dans le tableau, s'élèvent au-dessus de la tour qui flanque cette terrasse. Enfin un groupe important, qui représentait une femme montant dans un char et une autre debout tenant les rênes, se trouve au second plan de la plupart des esquisses et a disparu de la composition définitive. Les principales de ces esquisses sont les n°s 21 (peinture à l'essence, h. 0^m,48 ; l. 0^m,81) et 219 (pastel, h. 0^m,40 ; l. 0^m,67) de la 1^{re} vente Degas (6-8 mai 1918) et une précieuse petite étude peinte à l'huile (papier marouflé sur toile) qui appartient à la collection Jules Strauss (Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 5).

Planche 7^a.ÉTUDE DE DRAPERIE POUR *Sémiramis*.

Femme de profil, la tête (seulement

indiquée) tournée vers le fond, les deux bras tendus en avant (les mains seulement indiquées). C'est une étude pour une figure de femme conduisant un char qui n'existe pas dans le tableau ni même dans la plupart des esquisses.

1861.

Dessin au crayon noir et à la craie sur papier bleu.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 7^b (lot de croquis pour *Sémiramis*).

Musée du Luxembourg.

Repr. *Vingt Dessins*; Lemoisne, *Degas*, p. 24; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 145.

Le lot de croquis acheté par le Musée du Luxembourg comprenait une quarantaine de dessins et croquis de détail et d'ensemble pour le tableau de *Sémiramis*.

Planche 7^b.

ÉTUDE

DE FEMME DRAPÉE POUR *Sémiramis*.

Vêtue d'une longue et ample robe serrée à la taille par une ceinture et formant des plis nombreux, elle est vue de dos, le buste penché en avant, dans le mouvement de monter sur un char. C'est une étude pour une figure que l'on voit au second plan de plusieurs des esquisses, mais qui a été supprimée dans la composition définitive.

1861.

Dessin au crayon noir et à la craie.
H. 0^m,295; l. 0^m,20.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 7^b (lot de croquis pour *Sémiramis*).

Musée de Luxembourg.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 79^a.

Repr. *Vingt Dessins*.

Planche 8^a.

ÉTUDE DE FEMME NUE POUR *Sémiramis*.

Elle est vue de dos, le buste penché en avant, la tête tournée de profil à droite, le pied gauche posant à terre, la jambe droite levée, dans le mouvement de monter sur un char. Étude de nu pour une figure qui devait être habillée, celle que représente le n° précédent.

1861.

Dessin au crayon noir sur papier blanc.

H. 0^m,285; l. 0^m,155.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 7^b (lot de croquis pour *Sémiramis*).

Musée du Luxembourg.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 78.

Repr. *Vingt Dessins*; Lemoisne, *Degas*, p. 26.

Planche 8^b.

ÉTUDE DE FEMME NUE DEBOUT

POUR LES *Malheurs de la ville d'Orléans*.

C'est une étude pour la figure d'une jeune femme attachée par un bras à un arbre. Sa tête, vue de profil à gauche, retombe sur sa poitrine et son buste s'affaisse.

1865.

Dessin au crayon noir sur papier blanc.

H. 0^m,365; l. 0^m,18.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 13 (lot de croquis pour les *Malheurs de la ville d'Orléans*).

Musée du Luxembourg.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 84.

Repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 14; *Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n° 13.

Le lot de croquis acheté par le Musée du Luxembourg comprenait une vingtaine de dessins et croquis pour le tableau des *Malheurs de la ville d'Orléans*.

Planche 9.

LA DAME EN GRIS. PORTRAIT.

Elle est assise de trois quarts à droite, vue jusqu'à la hauteur des genoux. Cheveux blonds avec un minuscule chapeau noir piqué d'une rose et que maintiennent des brides de velours noir nouées sous le menton. Robe de soie grise à manches larges dites « pagode », bordées d'un petit feston noir. Écharpe noire. Fond gris et jaune.

Vers 1863-1865.

Toile. H. 0^m,92 ; l. 0^m,73.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 75.

Collection George Viau.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 49.

d'où émerge une énorme gerbe de chrysanthèmes qui occupe tout le centre du tableau. Sur le tapis qui recouvre la table, une paire de gants.

1865.

Toile. H. 0^m,74 ; l. 0^m,925.

Signé en bas à gauche, sur le tapis :

1865 | Degas.

Collection Boivin.

Collection de Mrs. Havemeyer, à New-York.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 34 ; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 153.

Un très beau dessin à la mine de plomb, signé et daté 1865 (*Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n° 59), a passé à la 1^{re} vente Degas, n° 312.

Planche 10.

PORTRAIT D'ALBERT MELIDA.

Il est vu en buste, presque de face, légèrement tourné vers la gauche. Cheveux noirs abondants et rudes. Barbe et moustache naissantes. Veston gris. Chemise à petits pois avec large col rabattu.

1864.

Toile (préparée en rouge). H. 0^m,44 ; l. 0^m,35.

Musée Bonnat, à Bayonne, n° 68.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 30 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 46.

Albert Melida, peintre espagnol, était le beau-frère de Léon Bonnat, dont Degas avait fait le portrait l'année précédente (également au Musée Bonnat, à Bayonne).

Planche 11.

LA FEMME AUX CHRYSANTHÈMES.

Une jeune femme, M^{me} Hertel, en robe de chambre et bonnet du matin, est assise, accoudée à l'angle d'une table supportant une potiche de faïence bleue

Planche 12.

PORTRAIT DE M^{lle} HÉLÈNE HERTEL,
PLUS TARD COMTESSE FALZACAPPA.

Elle est vue à mi-corps de profil à gauche, accoudée, les deux mains croisées, sur une table ou un dossier de fauteuil. Robe ouverte en pointe sur une guimpe à col montant. Bandeaux de cheveux relevés, chignon pendant sur la nuque et enveloppé d'une résille.

Dessin à la mine de plomb sur papier blanc. H. 0^m,26 ; l. 0^m,18.

Signé en haut à droite (signature postérieure) : *Degas* | 1865.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 313.

Collection Marcel Bing.

Musée du Louvre (legs Marcel Bing).

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 87.

Repr. *Vingt Dessins* ; Lemoisne, *Degas*, p. 32 ; *Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n° 10.

Planche 13.

LE DUO.

Deux dessins pour le tableau représentant deux jeunes femmes en toilette

de ville répétant un duo dans un salon (1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 106; Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 24, collection de Mrs. Bliss).

A gauche, jeune femme vêtue d'une robe longue à manches « pagode », le corps penché en avant, de trois quarts vers la droite, le bras gauche tendu, tenant un livre contre sa poitrine; la bouche entr'ouverte, elle chante.

A droite, sa partenaire, le corps un peu rejeté en arrière, la main droite levée et touchant presque le front, tient son cahier de musique de la main gauche. Elle a un petit bonnet sur les cheveux, et une sorte de camisole sur sa jupe. C'est M^{me} Fèvre, sœur de l'artiste.

Vers 1865.

Mine de plomb sur papier blanc. Dimensions des deux dessins : h. 0^m,48 ; l. 0^m,30.

3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, n° 404.

Collection Marcel Bing.

Musée du Louvre (legs Marcel Bing).

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n°s 98 et 99.

Repr. *Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n°s 20-21.

Planche 14^a.

TÊTE D'ÉDOUARD MANET.

De trois quarts à gauche, dans une position analogue à celle du dessin suivant.

Vers 1864-65.

Dessin. Mine de plomb sur papier blanc.

H. 0^m,36 ; l. 0^m,23.

Collection Ernest Rouart.

Les Dessins de Degas (Henri Rivière), Demotte, n° 62.

Planche 14^b.

ÉDOUARD MANET.

Il est assis en travers d'une chaise,

les deux mains croisées entre ses genoux, la tête de trois quarts à gauche. A ses pieds, au premier plan, son chapeau haut de forme. Dans le champ à gauche, deux études, une grande et une petite, de sa tête, l'une de trois quarts à gauche, comme dans le grand dessin, l'autre de trois quarts à droite.

Vers 1864-65.

Dessin. Mine de plomb sur papier rose.

H. 0^m,41 ; l. 0^m,28.

Signé en bas à droite (signature postérieure) : *Degas*.

Collection Ernest Rouart.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 82.

Repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 88; *Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n° 60.

Planche 15.

ÉDOUARD MANET.

Il est assis sur le bord d'une table, tourné de trois quarts vers la droite, les pieds joints, les mains dans les poches.

Vers 1864-65.

Dessin. Mine de plomb sur papier blanc.

L'artiste a repris ensuite son dessin au lavis, voulant indiquer ainsi un veston noir et un pantalon gris. Puis, dans un accès de nervosité, il a barbouillé le visage avec son pinceau chargé de noir; heureusement l'encre de Chine était assez diluée et n'empêche pas de voir la finesse des traits dessinés à la mine de plomb. H. 0^m,36 ; l. 0^m,22.

Collection Ernest Rouart.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 83.

Repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 144; *Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n° 61.

Ces trois dessins sont à rapprocher des eaux-fortes qui représentent Manet de profil en buste et Manet assis. Les eaux-fortes sont de 1864. Cf. des dessins

qui ont figuré aux ventes Degas : 2^e vente, 11-13 décembre 1918, n° 210 (trois dessins : Manet debout, le chapeau haut de forme sur la tête, les deux mains dans les poches de son veston ; les deux autres représentent Manet assis sur une chaise de trois quarts à droite, avec un pardessus ; dans l'un, il tient son chapeau sur ses genoux) ; — 4^e vente, 2-4 juillet 1919, n° 248 (deux croquis de Manet assis sur le bord d'une table de profil à gauche).

Planche 16.

AMAZONE VUE DE DOS.

Elle est assise sur la selle, tournant la tête en profil perdu vers la droite. Jaquette à courte basque, jupe à gros plis. La selle et la croupe du cheval sont seulement indiqués.

Vers 1865-70.

Dessin. Mine de plomb sur papier blanc.

H. 0^m,32 ; l. 0^m,20.

4^e vente Degas, 2-4 juillet 1919, n° 238^b.

Collection Marcel Bing.

Musée du Louvre (legs Marcel Bing).

Les Dessins de Degas (Henri Rivière),

Demotte, n° 15.

Planche 17.

LA FEMME AUX MAINS JOINTES. PORTRAIT.

Elle est assise sur un sofa, de trois quarts à droite, les deux mains jointes sur ses genoux ; robe noire ornée de jais, petit chapeau qui n'est qu'une guirlande de raisins dorés posée comme un diadème sur les cheveux et maintenue par des brides de velours noir formant un large nœud sous le menton. Un châle de cachemire rouge et vert est jeté à côté d'elle sur le sofa. A gauche, derrière le sofa, une toilette drapée, sur laquelle on voit un miroir et une paire de gants jaunes.

Toile. H. 0^m,595 ; l. 0^m,44.

Signé en haut à gauche : *Degas. 1867.*

Collection de Mrs. John Lowell Gardner, Boston.

Repr. Lafarge et Jaccaci, *Noteworthy Paintings in American private collections* ; Lemoisne, *Degas*, p. 38 ; Paul Jamot, *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XL (1921), p. 316.

Dans cet article, j'ai montré que le modèle de ce portrait se nommait Joséphine Gaujelin. Une note de la main de Degas sur un dessin qui la représente en costume de danseuse nous apprend son nom et sa qualité : « Joséphine Gaujelin, autrefois danseuse à l'Opéra, puis actrice au Gymnase » (3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, n° 156). Un autre dessin de la même vente (n° 405, Collection Olivier Senn, au Havre) porte la mention : « M^e Gaujelin » et est une étude pour la tête du portrait de la collection Gardner. Il est probable que le dessin, *Tête de femme*, partie du n° 156 de la 3^e vente Degas, représente aussi M^{me} Gaujelin, et qu'il en est de même de la peinture ayant figuré sous le n° 2 dans la 2^e vente Degas, 11-13 décembre 1918, où l'on voit une jeune femme debout près d'une table dressée dans une tonnelle. Peut-être faut-il aussi établir une identité de modèle entre la *Danseuse* du dessin 156 de la 3^e vente et une *Danseuse*, ayant une silhouette très analogue, qui a passé dans la 1^{re} vente (n° 328).

Enfin il est permis de supposer que le portrait que nous appelons *La femme aux mains jointes* est celui qui a figuré au Salon de 1869 sous la mention : *Portrait de M^{me} G....*

Planche 18.

M^{lle} FIOCRE DANS LE BALLET DE *la Source*.

Vêtue d'une longue robe blanche et coiffée d'une haute tiare d'où tombe un

voile, elle est assise de trois quarts à gauche, le menton appuyé dans la main droite, au pied d'un rocher, au bord d'un étang. A gauche une suivante, debout, de profil, se tourne vers sa maîtresse, tenant une mandoline dont elle touche les cordes. A droite, une autre suivante est accroupie à terre, presque entre les jambes d'un cheval qui allonge la tête pour boire aux eaux de l'étang.

1868.

Toile. H. 1^m,30 ; l. 1^m,44.

Salon de 1868, n° 686 (*Portrait de M^{lle} E. F...*; à propos du ballet de la Source).

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 8.

Metropolitan Museum, New-York.

Repr. Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 149.

Études pour le tableau : Études de nu pour les deux figures assises (1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 38, Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 26); étude pour la figure de M^{lle} Fiocre en pied (peinture, 2^e vente Degas, 11-13 décembre 1918, n° 10); étude en buste pour la figure de M^{lle} Fiocre (pastel, 2^e vente Degas, n° 96).

Planche 19.

L'ORCHESTRE.

Le premier plan représente la partie gauche de l'orchestre. Les musiciens sont vus, au-dessus de la cloison qui les sépare des spectateurs, tournés de profil ou de trois quarts à droite vers le chef d'orchestre qu'on ne voit pas. Ce sont des portraits extrêmement poussés. Celui de Désiré Dihau, basson de l'Opéra, ami de Degas, raison principale du tableau, occupe le centre. A droite, sur une chaise plus haute, la contrebasse Gouffé se présente de dos. Sur le même rang que Dihau, entre Dihau et Gouffé, on voit le flûtiste Altès, plus tard chef d'orchestre de l'Opéra, puis les premiers violons Lancien et

Gout. Au second rang, c'est le violoncelliste Pillet, dont Degas avait fait peu auparavant un portrait séparé (ancienne Collection Manzi, aujourd'hui Collection Comiot), puis d'autres violons que, de sa propre autorité, Degas confie à des camarades, le peintre Piot-Normand, le compositeur Souquet et le médecin Pillot. Derrière ceux-ci, on aperçoit partiellement des têtes parmi lesquelles un homme à cheveux blancs qui est Gard, le metteur en scène. Enfin, tout au fond de l'orchestre apparaît une tête aux cheveux noirs rebelles, aux gros yeux saillants dont M^{lle} Dihau, sur les souvenirs de qui les autres identifications ont été faites, a oublié le nom. Je crois reconnaître Albert Melida, le peintre espagnol, beau-frère de Léon Bonnat; Bonnat et Melida étaient tous deux des camarades de Degas; ils fréquentaient la même crémérie de la rue de la Tour-d'Auvergne où Degas rencontrait Dihau. Dans la baignoire d'avant-scène, la tête qui se montre au-dessus de l'écran à demi-levé est celle du compositeur Emmanuel Chabrier.

Une bande assez étroite dans la partie supérieure de la toile nous présente un coin de la scène avec quatre ou cinq danseuses évoluant, ou, plutôt, on ne voit, entre le cadre du tableau et la rampe de l'orchestre, que la partie de leur corps comprise entre leurs épaules et le bas de leurs jambes; ni les pieds ni les têtes ne sont visibles. A en juger par des indices techniques, il semble que Degas avait d'abord peint ce coin de la scène vide, et qu'il ajouta ensuite les ballerines.

Vers 1868.

Toile. H. 0^m,53 ; l. 0^m,45.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Collection de M^{lle} Dihau.

Musée du Louvre en nue-propriété, l'usufruit en étant réservé à M^{lle} Dihau.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 30 (repr.).

Repr. *Beaux-Arts*, 1^{er} décembre 1923 (Marcel Guérin); *Figaro Artistique*, 3 janvier 1924 (Paul Jamot).

Une étude peinte qui a passé à la 1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 9, représente Dihau jouant du basson presque dans la même pose, entre deux musiciens, dont l'un se présente de dos, comme Gouffé dans le tableau.

Planche 20.

Portrait de M^{lle} Dihau.

Elle est assise au piano, en buste, vue presque de dos ; mais elle retourne vers nous sa tête qui se présente de trois quarts à gauche au-dessus de son épaule. Elle a un chapeau de paille blanche ornée de plumes et un mantelet noir. On aperçoit une partie de sa main gauche posée sur le clavier. Un cahier de musique est grand ouvert sur le pupitre du piano. Fond bleu-vert.

Vers 1868.

Toile. H. 0^m,39 ; l. 0^m,32.

Collection de M^{lle} Dihau.

Musée du Louvre en nue propriété, l'usufruit en étant réservé à M^{lle} Dihau.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 29 (repr.).

Repr. *Beaux-Arts*, 1^{er} décembre 1923 (Marcel Guérin); *Figaro Artistique*, 3 janvier 1924 (Paul Jamot).

Planche 21^a.

Portraits du Grand-Rabbin de Belgique Astruc et du Général Mellinet.

Deux têtes presque de face. Le rabbin a un habit à col brodé, le général est en uniforme.

Vers 1870-71.

Toile. H. 0^m,145 ; l. 0^m,21.

Signé en bas à droite : Degas.

Collection Charles Ephrussi.

Collection Théodore Reinach.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 35.

Le rabbin et le général s'étaient liés d'amitié dans une ambulance pendant la guerre ; c'est là que Degas les avait connus.

Planche 21^b.

JEUNE FEMME PENCHÉE SUR LE DOSSIER D'UN FAUTEUIL.

De profil à gauche, elle s'appuie de ses bras croisés au dossier du fauteuil sur lequel elle est assise. Corsage avec col blanc ouvert en pointe. Fenêtre derrière.

Vers 1868-70.

H. 0^m,19 ; l. 0^m,24.

Ancienne collection George Viau ; ancienne collection Hansen.

Planche 22.

JEUNE FEMME AUX CHEVEUX ROUX. PORTRAIT.

Elle est vue en buste de trois quarts à droite, la tête un peu inclinée vers son épaule gauche qui est remontée, le bras passant par-dessus le dossier d'un fauteuil, la main pendant par devant. Cheveux flottants assez courts. Corsage noir ouvert en pointe. Croix suspendue au cou par un ruban de velours noir.

Vers 1870-72.

Toile. H. 0^m,52 ; l. 0^m,43.

Signé en bas, à droite : Degas.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 30 ; Lafond, *Degas*, t. II, p. 16.

Planche 23.

LE FOYER DE LA DANSE A L'OPÉRA DE LA RUE LE PELETIER.

Au milieu d'une vaste salle, le mai-

tre de ballet Plucque, debout, à côté d'un violoniste assis devant un pupitre, marque la mesure pour une danseuse qui s'avance sur les pointes, venant de la gauche. Autour de lui, d'autres danseuses, assises ou debout, suivent la leçon. Au fond, près d'une grande glace cintrée qu'encadrent des pilastres, plusieurs danseuses s'exercent à la barre.

1872.

Toile. H. 0^m,325 ; l. 0^m,465.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

Musée du Louvre, collection Camondo, n° 160.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 17 ; Lemoisne, *Degas*, p. 48 ; *Collection Camondo* (Paul Jamot), p. 32 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 148 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 17.

Planche 24.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

A gauche, au premier plan, assise sur une chaise, le corps de profil à droite, la tête légèrement retournée vers le spectateur, une jeune femme blonde, en robe grise serrée à la taille par une ceinture, double jupe à volants, tient à deux mains un cahier de musique ouvert sur ses genoux. Un peu en retrait, à droite, assis, au coin d'une cheminée, dans un fauteuil où il s'enfonce, un jeune homme aux cheveux rejetés en arrière, à la barbe ronde et courte, un binocle devant ses yeux, tient son violon dressé sur ses genoux et en essaie les cordes d'un doigt de la main droite.

Vers 1872.

Toile. H. 0^m,55 ; l. 0^m,46.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 49.

Planche 25.

LE BALLET DE ROBERT LE DIABLE.

Au premier plan, à droite quelques

spectateurs des deux premiers rangs des fauteuils se présentent à nous de dos ou de profil. On reconnaît le vicomte Lepic. Celui qui se retourne pour lorgner est Albert Hecht, le collectionneur, ami de Manet, possesseur de la variante signalée ci-dessous. Derrière eux sont massés les musiciens de l'orchestre ; parmi eux se trouve le basson Dihau ; quelques hampes d'instruments dépassent la ligne de la rampe. Sur la scène, qui occupe presque les deux tiers de la hauteur de la toile, se déroule le ballet de Robert-le-Diable ; sous les arcades d'un cloître à deux étages de baies, les nonnes glissent comme de blancs fantômes parmi les rayons de la lune.

1872.

Toile. H. 0^m,75 ; l. 0^m,815.

Signé en bas à gauche, sur le dossier d'un fauteuil : *Degas*.

Cette toile, qui avait figuré à Londres dans une exposition organisée par Durand-Ruel, de la *Society of French Artists*, fut acquise sur la recommandation de Legros, par le collectionneur Ionides. Elle est entrée ensuite au Victoria and Albert Museum avec le legs Ionides.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 42.

Une variante de cette composition, d'un format plus allongé en hauteur, d'une exécution un peu moins poussée, et avec des différences notables dans les portraits du premier plan, fait partie de la collection de M^{me} Albert Hecht. Elle est signée et datée : *Degas*, 1872 (repr. Grappe, *Degas*, p. 53 ; Paul Jamot, *Figaro Artistique*, 3 janvier 1924).

Planche 26.

BOUDERIE.

A gauche, une jeune femme en robe

à double jupe garnie de galons de velours noir est accoudée sur la table où travaillait son mari, dans son bureau d'homme d'affaires. Assis de l'autre côté de la table, les bras croisés, la tête dans les épaules, il se détourne rageusement. Au mur, une grande gravure encadrée représentant une course.

Vers 1872-73.

Toile. H. 0^m,32 ; l. 0^m,46.

Signé en bas à gauche : *E. Degas*.

Collection de Mrs. Havemeyer. New-York.

Repr. Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 130 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 37 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 18.

A cause de la gravure de courses, Lafond suppose que l'homme est un bookmaker ou, au moins, un habitué des hippodromes. Il s'agit plutôt d'une explication entre mari et femme ou, si l'on veut, entre amant et maîtresse. Une variante de ce sujet se trouve dans la collection de M. George Viau, après avoir figuré à la 1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 59 : h. 0^m,50 ; l. 0^m,61. Là, les deux personnages sont plus rapprochés, ce qui fait que l'homme est dans l'ombre portée de la femme. Celle-ci, qui a son chapeau sur la tête et porte une robe rouge, appuie son menton dans ses mains, les coudes posés sur la table ; son parapluie est jeté en travers des papiers, comme si l'explication s'était produite au moment où elle allait sortir ou venait de rentrer.

Planche 27.

LA FEMME A LA POTICHE.

Une jeune femme aux cheveux noirs, vêtue d'une robe de mousseline beige, est assise derrière une table sur laquelle se trouve un vase contenant une large fleur rouge de cactus entourée de longues feuilles. Elle est tournée de trois

quarts à gauche, assise en travers sur une chaise à haut dossier, et appuie les doigts de sa main droite sur ce dossier.

Peint à la fin de 1872 à la Nouvelle-Orléans. C'est le portrait de la cousine de l'artiste, première femme de René Degas, Estelle Musson, fille de M. Musson, le patron du « Bureau de coton ».

Toile. H. 0^m,655 ; l. 0^m,545.

Signé en bas à gauche : *Degas* | 1872.

Musée du Louvre, collection Camondo, n° 159.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 39.

Repr. *Collection Camondo* (Paul Jamot), p. 40 ; Lemoisne, *Degas*, p. 46 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 61.

Planche 28.

LE BUREAU DE COTON.

Une grande salle aux murs peints de couleur claire. Tout un côté de la salle est formé par une cloison à compartiments vitrés laissant apercevoir d'autres bureaux. Au premier plan à gauche, un vieux monsieur en costume noir et chapeau haut de forme (c'est M. Musson, oncle de Degas), est assis, nous faisant face à côté d'un fauteuil portant des bourres de coton et il essaie de ses deux mains la résistance de l'échantillon. A droite, un employé en manches de chemise, de profil, travaille, debout, devant une table chargée de papiers. Au second plan, au milieu, un jeune homme à barbe noire, en petit chapeau mou, veston noir et pantalon gris, est assis, tenant à deux mains un journal déployé (c'est René Degas, frère de l'artiste et gendre de M. Musson). Un autre est debout, à gauche, accoudé à une baie de la cloison vitrée. Deux autres se faisant vis-à-vis de part et d'autre d'une grande

table chargée de coton, discutent. Plus loin, un employé est assis sur un haut tabouret au milieu d'un groupe de clients.

Toile. H. 0^m,74 ; l. 0^m,92.

Signé en bas à droite : *Degas, N^{le} Or-léans* | 1873.

2^e exposition des Impressionnistes, 1876, sous le titre : *Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)*.

Musée de Pau (acquis en 1878 à une exposition de la Société des Amis des Arts de Pau).

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 43 (repr.).

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 50 ; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 133 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 39.

Une étude pour un sujet analogue, *Marchands de coton à la Nouvelle-Orléans* (h. 0^m,60 ; l. 0^m,73), a passé à la 1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 3.

Planche 29.

A LA FENÊTRE.

Une femme est assise de profil à gauche, se découpant en ombre chinoise sur le rectangle lumineux d'une fenêtre. Petite ruche dans les cheveux. Corsage noir ouvert en pointe sur une guimpe. Les deux mains posées sur les genoux.

Vers 1872-74.

Toile. H. 0^m,57 ; l. 0^m,46.

Signé en bas à droite deux fois : *Degas*.

Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 20.

Planche 30^a.

AVANT LA COURSE.

Quatre jockeys à cheval, venant de la gauche, dessinent, au pas, un mouvement tournant, le premier de la file étant déjà vu de dos, les autres se présentant à nous de profil. L'un des che-

vaux tire à la main, la tête touchant presque terre. Plus loin, à droite, un jockey arrive sur un cheval, vu de face. Champ de courses borné à l'horizon par des collines rousses.

Vers 1872-74.

Toile. H. 0^m,27 ; l. 0^m,35.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 45 (repr.).

Collection Henry Lerolle.

Repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 44.

Planche 30^b.

DEUX ÉTUDES DE CAVALIERS.

A gauche, un cavalier, vu de trois quarts à droite, tirant sur les rênes pour maintenir son cheval, qui part au galop. A droite étude d'un cavalier (probablement le même) assis en amazone sur son cheval (qu'on ne voit pas). Tenue de ville : petit chapeau de feutre rond, veston et pantalon.

Vers 1865-70.

Dessin. Trait noir et lavis au pinceau sur papier huilé ; rehauts de blanc à la gouache. H. 0^m,24 ; l. 0^m,33.

3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, partie du n° 153.

Collection Marcel Bing.

Musée du Louvre (legs Marcel Bing).

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 92.

Repr. *Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n° 16.

Planche 31.

LE PÉDICURE.

Une fillette brune, aux cheveux dénoués, enveloppée dans un peignoir blanc, est assise de droite à gauche sur un canapé recouvert de cretonne. Son pied droit est posé sur une chaise dont le dossier porte un drap blanc étalé. Le pédicure, en partie masqué par ce drap, penche sa tête chauve sur le pied

dont il tient les orteils de la main gauche. Derrière lui, à gauche, toilette surmontée d'une glace et où l'on voit une bouilloire, une cuvette et des flacons.

Papier marouflé sur toile. H. 0^m,61 ; l. 0^m,465.

Signé en bas à droite : *Degas* | 1873.

Musée du Louvre, collection Camondo, n° 161.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 41.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 52 ; *Collection Camondo* (Paul Jamot), p. 36 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 147 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 23.

Planche 32.

LA VOITURE AUX COURSES.

A droite, une victoria attelée de deux chevaux est arrêtée, l'un des chevaux à demi coupé par le cadre. Dans la voiture, une jeune femme et une nourrice tenant un enfant sur ses genoux. La jeune mère abrite de son ombrelle la nourrice et l'enfant. Sur le siège, le cocher vêtu d'un veston gris et coiffé d'un chapeau haut de forme se retourne pour contempler cette scène d'un air qui semble indiquer que ce cocher est le propriétaire de la voiture conduisant ses propres chevaux, le mari de la jeune femme et le père de l'enfant. Un bouledogue noir monté à côté de lui fait le même mouvement et regarde aussi l'intérieur de la voiture. Au loin sur le champ de courses, trois jockeys passent au galop. Des cavaliers amateurs, vus de dos, assistent à la course. Une petite charrette anglaise, à gauche, coupée par le cadre, est aussi tournée dans le même sens.

1873.

Toile. H. 0^m,36 ; l. 0^m,55.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

C'est le tableau qui a figuré à la 1^{re} exposition des Impressionnistes, en 1874, sous le titre : *Aux courses en province* (n° 63, à M. Faure).

Collection Georges Durand-Ruel.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 40.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 18 ; Lemoisne, *Degas*, p. 54 ; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 138 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 141 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 21.

Planche 33.

PLACE DE LA CONCORDE.

Au premier plan, se dirigeant vers la droite et vu à mi-corps, le vicomte Napoléon Lepic, coiffé d'un chapeau haut de forme, vêtu d'un pardessus gris, le cigare à la bouche, le parapluie sous le bras, traverse la chaussée de l'immense place, accompagné de ses deux fillettes qui, un peu en avant de lui, marquent un mouvement tournant vers la gauche ; leur chien, un lévrier gris moucheté, prend la tête du mouvement. Au fond, le mur et les arbres des Tuileries, les premières maisons de la rue de Rivoli, et l'angle du ministère de la Marine. A gauche, un passant, coupé par le cadre, se retourne vers le groupe qui l'a dépassé.

1873-74.

Toile. H. 0^m,79 ; l. 1^m,18.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Collection Gerstenberg, Berlin.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 44 ; Lemoisne, *Degas*, p. 56 ; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 137 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 119 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 19.

Planche 34.

LA DAME AU MIROIR. PORTRAIT DE M^{me} JEANTAUD.

Elle est vue à mi-corps de profil à gauche en tenue de sortie, robe gris beige, mantelet noir, manchon, petit chapeau de paille brune garni de nœuds de rubans. Perle à l'oreille. Elle se regarde dans une grande psyché qui

reflète son image à contre-jour, de trois quarts à gauche. A droite, fauteuil capitonné gris bleu.

M^{me} Jeantaud était la femme d'un ingénieur, ami des frères Rouart et de Degas; ils s'étaient trouvés mobilisés ensemble pendant le siège de Paris. Degas avait fait à cette époque un portrait en groupe de ses amis Jeantaud, Linet et Laîné, assis autour d'une table (Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 37).

Vers 1874.

Toile. H. 0^m,70; l. 0^m,84.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Collection Jacques Doucet.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 50 (repr.).

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 64.

Planche 35.

CLASSE DE DANSE.

A gauche, sur un piano à queue, une danseuse est assise et, de sa main gauche retournée, se gratte le dos. Une autre, debout, vue de dos, la main gauche à la hanche, s'évente. Au milieu de la salle, le vieux répétiteur, aux cheveux blancs rejetés en arrière, en veston de travail et en pantoufles, s'appuie sur sa haute canne et surveille les pas d'une danseuse qui marche vers la gauche, la tête tournée de trois quarts à droite. Au fond, de nombreuses danseuses sont assises ou debout sur des gradins. Une haute baie avec des pilastres en marbre encadre une glace qui reflète une fenêtre.

1874.

Toile. H. 0^m,855; l. 0^m,75.

Signé en bas à gauche, sur un arrosoir : *Degas*.

Musée du Louvre, collection Camondo, n° 163.

1^{re} exposition des Impressionnistes, 1874, n° 55.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 46.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 60; *Collection Camondo* (Paul Jamot), p. 34; Lafond, *Degas*, t. I, p. 41; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 15.

Planche 36.

RÉPÉTITION D'UN BALLET SUR LA SCÈNE

A gauche, au premier plan, deux crosses de contrebasse dépassent la rampe. Devant un portant, un groupe de plusieurs danseuses attendant leur tour : l'une est vue de dos, les deux mains croisées par derrière, une autre appuie son pied sur une banquette et se penche pour renouer le lacet de son soulier; derrière elle, une troisième les bras levés et joints derrière la nuque, s'étire en bâillant; une quatrième, assise au bout de la banquette, se gratte le dos. A l'autre extrémité, des danseuses évoluent, gracieuses, sur leurs pointes. Entre les deux groupes, un metteur en scène, les deux mains en avant, semble marquer le rythme et modérer le mouvement. D'autres danseuses apparaissent, immobiles, à l'entrée des coulisses. Devant la baignoire d'avant-scène, on voit l'auteur et le directeur, l'un à cheval sur une chaise, le chapeau en tête, l'autre, sans chapeau, renversé en arrière, les deux mains dans les poches de son pantalon.

Vers 1874.

C'est une variante de la toile en grisaille de la collection Camondo (n° 162), laquelle fut exposée sous le nom de « dessin » à la 1^{re} Exposition des Impressionnistes, en 1874, n° 60. Il est difficile de dire laquelle des deux est la première en date. Au premier abord, on serait tenté de croire que la toile Camondo est l'étude et celle-ci le tableau achevé. Mais il ne faut pas oublier que Degas a souvent repris, pour les étudier de nou-

veau, des sujets déjà traités dans des tableaux qui auraient satisfait tout autre que lui.

Pastel. H. 0^m,50; l. 0^m,70.

Signé en haut à gauche : *Degas*.

Collection de Mrs. Cobden Sickert.

Exposition Centennale de 1900, n° 210.

Il est possible que ce pastel ait figuré à la 3^e Exposition des Impressionnistes, en 1877, sous le titre : *Répétition de ballet* (n° 61); mais, vu la place de ce n° 61 dans le Catalogue, venant après plusieurs « dessins », je crois plutôt que c'était la grisaille du Louvre, exposée pour la seconde fois.

On connaît plusieurs croquis pour les figures des danseuses au repos, celle qui se gratte, celle qui bâille, etc... A la 3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, n° 164, a passé un dessin pour l'homme renversé en arrière, les deux mains dans les poches de son pantalon.

Planche 37^a.

SUR LA PLAGE.

Une gouvernante, grosse femme en tablier blanc, assise sur le sable, passe le peigne dans les cheveux dénoués d'une fillette étendue à ses pieds et qu'abrite une ombrelle. A droite, au premier plan, un costume de bain sèche à plat sur le sable. Au fond des groupes de baigneurs et la mer avec quelques voiles.

Vers 1875-1876.

Toile (peinture à l'essence). H. 0^m,48; l. 0^m,82.

3^e Exp. des Impressionnistes, 1877, n° 50 (*Bains de mer. Petite fille peignée par sa bonne*).

1^{re} vente Henri Rouart, 9-11 décembre 1912, n° 178.

National Gallery, Millbank, Londres.

Repr. Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 135.

Planche 37^b.

LA RÉPÉTITION DE DANSE AU FOYER.

A gauche, un vieux répétiteur (Perrot ?) vu de dos, la tête de profil à droite fait le geste de frapper sur le parquet avec son gros bâton. Il a une calotte sur ses cheveux blancs; un mouchoir sort de la poche de son veston. Il regarde une danseuse qui évolue devant une grande glace. D'autres danseuses sont groupées à droite près d'un piano à queue, les unes ajustant leur toilette, les autres regardant les exercices de leur camarade. Deux d'entre elles sont debout, le haut du corps coupé par le cadre, sur la caisse du piano.

Vers 1874.

Toile. H. 0^m,79; l. 0^m,43.

Repr. Meier-Graefe, *Degas*, pl. 24.

Planche 38.

LA RÉPÉTITION DE DANSE AU FOYER.

Au premier plan à gauche, un escalier tournant; sur les deux plus hautes marches on aperçoit les jambes d'une danseuse qui descend. Entre les barreaux de la rampe apparaissent, au fond de la salle, des danseuses évoluant ou immobiles. D'autres s'avancent à droite de l'escalier, posant sur un pied, le buste et un bras en avant. Le répétiteur, sa veste blanche ouverte sur un gilet rouge, leur fait face. Au premier plan à droite, une jeune danseuse, le corsage caché par un châle vert qu'elle maintient de ses deux bras croisés, se repose, assise sur une chaise. A côté d'elle, à demi-coupée par le cadre, une autre, debout, la tête inclinée, se fait arranger sa toilette par une vieille habilleuse dont la tête aux bandeaux gris surmontée d'un bonnet noir émerge de la jupe bouffante. Au fond trois fenêtres.

Vers 1874-1875.

Toile. H. 0^m,46; l. 0^m,56.

Signé sur une marche de l'escalier : Degas.

Collection Jacques Blanche.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 48.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 47 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 151 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 30.

Planche 39.

FEMME ASSISE AJUSTANT SES GANTS.

Elle est assise de profil à droite dans un fauteuil couvert d'une housse de cretonne. Petit chapeau rond à plumes, cheveux coupés sur le front, robe noire. Le buste penché en avant, les mains croisées sur la poitrine, elle ajuste ses gants, tout en causant avec un interlocuteur invisible. Elle est vue au delà d'une porte ouverte, encadrée entre les deux rideaux d'une portière.

Vers 1874-1875.

Toile. H. 0^m,61 ; l. 0^m,465.

1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 55.

Collection George Viau.

Planche 40.

CLASSE DE DANSE.

C'est une réplique avec de nombreuses et intéressantes variantes du tableau de la collection Camondo (pl. 35). La composition se développe comme dans ce tableau sur une ligne oblique de gauche à droite, le sujet principal étant, au deuxième plan, une danseuse qui évolue devant une glace fixée au mur en présence du répétiteur, vieil homme à cheveux blancs, en veston de toile et en pantoufles, appuyé des deux mains sur un bâton. Au fond, étagées sur des gradins, assises ou debout, des danseuses attendent leur tour en regardant l'exercice. Dans cette partie du tableau, il y a plus de détails que dans la partie correspondante du tableau Camondo. Des mères

en costume de ville sont mêlées à leurs filles, les danseuses. La salle a un décor plus simple, la glace étant simplement encadrée d'une bordure noire, au lieu du marbre et des pilastres qu'on voit dans l'autre tableau. A côté de la glace, à demi-masquée par une tête de danseuse, se trouve une affiche annonçant des représentations de GUIL[laume Tell]. C'est au premier plan à gauche que sont les principales différences. Près d'un pupitre portant un cahier de musique, une danseuse de face, baisse un peu la tête et a les bras passés derrière le dos pour ajuster sa ceinture. Derrière elle, on aperçoit en partie des têtes et des bustes tournés vers la danseuse qui exécute son pas. Une autre appuyée au piano ne nous montre que son dos.

Vers 1875.

Toile. H. 0^m,83 ; l. 0^m,76.

Signé à gauche en bas : *Degas*.

Collection Payne, New-York.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 21.

Planche 41.

INTÉRIEUR (OU LE VIOL).

Une chambre tapissée d'un papier à fleurs. Cheminée étroite surmontée d'une glace. A droite, un lit de fer recouvert d'une courte-pointe, sur laquelle est posé un chapeau de femme. Une jaquette est accrochée aux barreaux du lit. Au centre de la chambre un petit guéridon porte une lampe qui éclaire toute la pièce et dont l'abat-jour concentre la lumière sur un coffret ouvert. Un corset est jeté à terre. Les deux acteurs de la scène sont aux deux bouts de la toile. A gauche, une jeune femme en chemise et en jupon, assise, tournant presque le dos au spectateur, la tête appuyée dans sa main, pleurant, ramène sur ses genoux son jupon.

A droite, un homme à cheveux et barbe rous, debout, s'appuie du dos à la porte comme pour la fermer de son poids, les deux mains dans les poches de son pantalon, l'air à la fois brutal et hébété.

Vers 1875.

Toile. H. 0^m,81 ; l. 1^m,16.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Collection A.-A. Pope, Farmington, États-Unis.

Collection Whitmore, Nangatuck, États-Unis.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 35 ; Lemoisne, *Degas*, p. 62 ; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 131 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 32.

On connaît de nombreuses études peintes ou dessinées pour les deux figures de ce tableau ; l'homme : 2^e vente Degas, n^{os} 15 et 27 ; la femme : 4^e vente, n^o 5 (collection Marcel Guérin). Une très belle étude peinte représente la femme ramenant son jupon sur ses genoux, comme dans le tableau, mais vue de face et tendant le bras gauche en avant (*Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n^o 78).

Il y a aussi un dessin représentant le lit : 4^e vente Degas, n^o 266.

Planche 42.

L'ABSINTHE.

Dans la partie droite de la toile, au second plan, un homme et une femme sont assis, côte à côte, derrière une table de marbre où l'on voit un bock, une carafe et un verre d'absinthe. L'homme a un feutre mou renversé en arrière et fume une cigarette ; la femme regarde fixement devant elle. A gauche, au premier plan, tables vides en travers desquelles sont jetés deux journaux enroulés autour de leurs hampes.

Le peintre-graveur Marcellin Desboutin et l'actrice Ellen Andrée ont

posé pour les deux personnages. Degas, un peu plus tard, a fait d'après la même Ellen Andrée une toute petite eau-forte qui la représente debout, en jaquette et en chapeau « Niniche », le nez en l'air, les cheveux ébouriffés, un livre sous le bras (Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, t. IX, *Degas*, n^o 21).

Vers 1876-1877.

Toile. H. 0^m,92 ; l. 0^m,685.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

Musée du Louvre, collection Camondo, n^o 164.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n^o 59.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 68 ; *Collection Camondo* (Paul Jamot), p. 38 ; Lafond, *Degas*, t. I. p. 43.

Planche 43.

LE CAFÉ-CONCERT DES AMBASSADEURS.

Au premier plan, dans la pénombre, au premier rang des spectateurs, trois têtes et chapeaux de femmes et la moitié d'un chapeau haut de forme surmontant un profil d'homme. Dans les intervalles apparaissent les têtes des musiciens de l'orchestre. La contrebasse, homme et instrument, s'élève au-dessus de tous les autres, et l'homme a son chapeau sur la tête. Au second plan, la scène est brillamment éclairée. Devant une grande glace encastrée entre deux colonnes et qui reflète les arbres du jardin, une chanteuse en robe rouge décolletée, avec un corsage garni d'effilés, met un poing sur sa hanche et tend le bras gauche pour souligner sa chanson. A gauche, d'autres femmes, tenant qui un éventail, qui un bouquet, sont assises et attendent leur tour.

Vers 1875-1877.

Pastel. H. 0^m,37 ; l. 0^m,27.

Signé en haut à gauche : *Degas*.

Musée de Lyon.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924,
n° 132.

Repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 143 ; Meier-
Graefe, *Degas*, pl. 35.

Planche 44.

AU CAFÉ-CONCERT. LA CHANSON DU CHIEN.

A droite, coupée à mi-corps par le cadre, tournée de profil à gauche, la chanteuse lance le refrain d'une chanson en vogue et, de ses deux mains gantées, mime le geste d'un chien qui « fait le beau ». Robe décolletée, cheveux en frange sur le front. A gauche, en contre-bas, des spectateurs et, au-dessus d'eux, des globes lumineux piqués dans le feuillage des arbres.

Vers 1875-1877.

Pastel. H. 0^m,55 ; l. 0^m,45.

Signé à droite en bas : *Degas*.

2^e vente Henri Rouart, 16-18 décembre
1912, n° 71.

Une lithographie de l'artiste reproduit presque exactement le même sujet (Lafond, *Degas*, t. II, p. 40). A la 3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, figurait un dessin pour le tableau (n° 305).

Planche 45.

UN CAFÉ, BOULEVARD MONTMARTRE.

Sur la terrasse d'un café, le soir, deux femmes se faisant vis-à-vis, causent, assises à une table placée entre deux colonnes. L'une fait claquer l'ongle de son pouce contre ses dents, l'autre se renverse un peu en arrière sur sa chaise. D'autres femmes, debout, apparaissent entre les colonnes, à gauche. Derrière elles, on aperçoit le boulevard avec son éclairage nocturne.

1877.

Pastel. H. 0^m,92 ; l. 0^m,60.

Musée du Luxembourg (legs Caillebotte),
n° 714.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924,
n° 120.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 73 ; Lafond,
Degas, t. I, p. 53.

Planche 46.

DANSEUSE DANS SA LOGE.

Le battant ouvert de la porte fait, à droite, un grand pan d'ombre, tandis que, dans l'étroite loge, brillamment éclairée, nous voyons la danseuse, debout, soulevant un peu sa jupe de gaze de la main gauche pour que l'habilleuse, à genoux derrière elle, puisse achever les derniers ajustements. Elle a une couronne de fleurs dans les cheveux et un bouquet à la taille. A gauche, l'angle d'une toilette drapée avec une cuvette. Mur tendu de cretonne. Tapis à terre.

Vers 1878-1879.

Pastel.

Signé à gauche sur la nappe de la toilette :
Degas.

Ancienne collection de Clermont.

Ancienne collection George Viau.

Ancienne collection Hansen, à Copenhague.

C'est le n° 71 de la 4^e Exp. des Impressionnistes, 1879 : *Loge de Danseuse* (à M^{me} A. de C.).

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 92.

Planche 47.

DANSEUSES AJUSTANT LEUR TOILETTE.

Deux danseuses, l'une debout, à droite, la tête inclinée, dans le mouvement de passer son bras gauche (qu'on ne voit pas) derrière son dos pour ajuster sa ceinture, l'autre, à gauche, se baissant pour tirer son maillot sur sa jambe droite. Derrière elles on aperçoit les deux habilleuses, une vieille ridée, coiffée d'un petit bonnet noir, l'autre

plus jeune, au profil rude et vulgaire, sous un chapeau à plumes.

Vers 1878-1880.

Pastel. H. 0^m,63 ; l. 0^m,48.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 43 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 69.

D'après la description de Huysmans (*L'Art moderne*, p. 128) ce pastel aurait figuré à la 5^e Exp. des Impressionnistes, en 1880 (probablement, sous le titre : *Examen de Danse*) : « Voyez cet examen de danse, une danseuse pliée qui renoue un cordon et une autre, la tête sur l'estomac, qui bombe sous une crinière rousse un nez busqué. Près d'elles, une camarade en tenue de ville au type populacier, aux joues criblées de son, à la tignasse refoulée, sous un caloquet hérissé de plumes rouges, et une mère quelconque, en bonnet, en châle à ramages, une trogne de vieille concierge. »

Planche 48^a.

M^{lle} BÉCAT, CHANTEUSE DE CAFÉ-CONCERT.

Debout, le corps de face, la tête de profil à gauche, les poings aux hanches, elle crie au public qu'on ne voit pas quelque refrain canaille. A gauche, une autre chanteuse, assise sur un fauteuil rouge, à demi-cachée derrière son éventail, attend son tour ; une troisième, à droite, est coupée par le cadre. Fond de colonnade en carton-pâte avec globes lumineux.

Vers 1875-77.

Lithographie rehaussée de pastel. H. 0^m,16 ; l. 0^m,12.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

Collection George Viau.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 213.

Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 38.

Planche 48^b.

DEVANT LES TRIBUNES.

A gauche, des tribunes remplies de spectateurs. Sur la piste au premier plan, deux jockeys, vus de dos, tiennent leurs chevaux arrêtés, dans des directions un peu divergentes. Plus loin, un groupe de jockeys plus nombreux venant vers nous. Un cheval s'emballe au galop, retenu avec peine par son cavalier. Les ombres portées s'allongent de droite à gauche. A l'horizon, arbres et cheminées d'usines.

1879.

Toile (peinture à l'essence). H. 0^m,465 ; l. 0^m,615.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

4^e Exp. des Impressionnistes, en 1879, sous le titre : *Chevaux de Course* (essence), n° 63.

Musée du Louvre, Collection Camondo, n° 165.

Repr. *Collection Camondo* (Paul Jamot), p. 29.

Planche 49.

MISS LOLA AU CIRQUE FERNANDO.

La jeune acrobate à la peau brune, aux cheveux courts crépus est suspendue par les dents à une corde passant sur une poulie attachée au centre de la coupole. La corde est manœuvrée d'en bas. Le tableau nous représente la fin de cette lente ascension dans le vide : on ne voit que la jeune fille en maillot, la tête renversée, les deux bras étendus formant balancier, les deux jambes pliées, les pieds joints et, autour d'elle, la perspective singulière des compartiments d'un dôme polygonal.

1879.

Toile. H. 1^m,17 ; l. 0^m,78.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

4^e Exposition des Impressionnistes, 1879, n° 62.

Collection Cawthra Mulock.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 11; Lemoisne, *Degas*, p. 84.

Plusieurs études et croquis au pastel et au crayon existent pour cette figure : 1^{re} vente Degas, n° 251; 3^e vente, n° 44 (2 pastels); 4^e vente, n° 256.

On connaît aussi un croquis très précis pour la perspective de la coupole (4^e vente, n° 255, collection George Viau).

L'héroïne de ce tableau s'appelait-elle *Lola* ou *Lala*? Jusqu'aux rédacteurs des catalogues des *Ventes Degas*, suivis par M. Marcel Guérin dans le *Catalogue de l'Exposition Degas*, presque tous les auteurs la nomment *Miss Lola*, à commencer par Huysmans et par Degas lui-même, si l'on s'en rapporte au catalogue de la 4^e Exposition des Impressionnistes, lequel nous donne le titre : *Miss Lola au cirque Fernando*. Mais, aux ventes Degas, parurent les trois pastels cités plus haut, qui sont des études pour le tableau et qui portent des inscriptions de la main de Degas. Or ces inscriptions sont concordantes : *Miss Lala, 19 janv. 79*; *Miss Lala, 21 janv. 79*; *Miss Lala, 24 janv. 79*. Le cas est embarrassant, puisqu'il oppose Degas à lui-même. S'est-il trompé lorsqu'il nota sur ses premiers croquis le nom de la gymnaste. Y a-t-il eu, au contraire, une faute typographique dans le catalogue de la 4^e Exposition des Impressionnistes? Ce qui me fait pencher pour la première hypothèse, laquelle est conforme à la tradition, c'est le témoignage de Huysmans, témoignage contemporain des représentations du cirque Fernando. Huysmans, qui avait pu assister aux prouesses de la gymnaste aussi bien qu'il avait vu le tableau à l'exposition, écrit : *Miss Lola (L'Art moderne, p. 134)*. En tous cas, les inscriptions des trois pastels fixent la date du tableau, qu'on plaçait générale-

ment en 1877; elles nous montrent aussi que Degas retourna plusieurs jours de suite au cirque pour observer un sujet si inédit.

Planche 50.

LA FAMILLE MANTE.

A droite, une fillette de la petite classe de danse en jupe de mousseline blanche avec des rubans rouges aux épaulettes de son corsage, est debout, baissant un peu la tête, tandis que, derrière elle, sa mère, en toilette de ville, manteau et chapeau noirs, lui attache au cou un ruban également rouge. A gauche, la sœur de la petite danseuse, un peu plus jeune, en robe marron et en chapeau, a sa main droite passée dans un manchon et tient de la main gauche un petit sac.

Vers 1879-80.

Pastel. H. 0^m,90; l. 0^m,50.

Signé à droite en bas : *Degas*.

Exposition Centennale de 1900, n° 882.

Vente George Viau, 4 mars 1907, n° 81.

Collection de Mrs. Montgomery Sears.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 90.

Il existe de ce pastel une réplique, probablement un peu postérieure, avec de légères variantes : rubans plus clairs sur le chapeau de la fillette en robe de ville, position du petit sac tenu par cette même petite fille, moins de finesse et d'expression dans les types des trois figures (repr. Grappe, *Degas*, p. 52; Lafond, *Degas*, t. I, p. 65, indiqué par erreur comme étant le pastel de la collection Montgomery Sears).

Planche 51^a.

DANSEUSES AU FOYER.

Elles attendent le moment d'entrer en scène. L'une tire son maillot sur sa jambe, l'autre, courbée en avant, ajuste

son chausson. D'autres, plus nombreuses, s'en vont vers le fond de la salle et elles sont coupées par le cadre de telle façon que l'on ne voit que leurs jupes et leurs jambes.

1879.

Pastel. H. 0^m,48 ; l. 0^m,54.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 44 ; Lemoisne, *Degas*, p. 88 ; Paul Jamot, *Degas*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 155.

Planche 51^b.

LE BAISSER DU RIDEAU.

C'est le *finale* du ballet. Les danseuses défilent en mettant un genou en terre devant la rampe, les mains tendues pour le salut au public. Le rideau, qui tombe, est déjà arrivé à la hauteur du visage des premières danseuses et ne laisse apercevoir, au fond, que des jambes et des jupes. Au premier plan, la rampe, que dépassent les archets de quelques violons.

1880.

Pastel. H. 0^m,54 ; l. 0^m,74.

Signé en haut à droite : Degas.

Collection Joseph Durand-Ruel.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 156.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 14 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 36.

Planche 52.

PETITE DANSEUSE DE QUATORZE ANS.

La tête légèrement renversée en arrière, les deux bras derrière le dos et les mains jointes, elle s'avance, le pied droit en avant.

Statuette de cire (grandeur petite nature). Corsage, jupe et souliers en étoffe.

1880.

4^e Exposition des Impressionnistes, 1880.

5^e Exposition des Impressionnistes, 1881.

Exposition Galerie A. A. Hébrard, 1921.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924.

Planche 53.

AUX COURSES : JOCKEYS AMATEURS PRÈS D'UNE VOITURE.

Quatre jockeys porteurs de moustache ou de barbe attendent le moment de se mettre en ligne. Dans l'angle de droite, une voiture dont on ne voit que l'arrière ; une femme élégante y est assise se retournant vers les cavaliers. Un homme en chapeau haut de forme est debout, à terre, près de la roue.

Vers 1880.

Toile. H. 0^m,665 ; l. 0^m,82.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Musée du Louvre, Collection Camondo, n° 166.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 63.

Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 44.

Planche 54.

PORTRAITS D'AMIS SUR LA SCÈNE.

Deux d'entre eux sont assis au premier plan à droite, le chapeau sur la tête. Les quatre autres sont debout au second plan. Ce sont, en commençant par la droite : Boulanger-Cavé, Gervex, Jacques Blanche, Ludovic Halévy, Daniel Halévy, alors jeune garçon d'une dizaine d'années, dont on aperçoit la tête, coiffée d'un chapeau de paille, à la hauteur du coude de son voisin ; enfin le peintre anglais Walter Sickert, qui se détache du groupe vers la gauche.

1879.

Pastel. H. 1^m,15 ; l. 0^m,71.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

4^e Exposition des Impressionnistes, 1879, n° 60.

Repr. Hertz, *Degas*, pl. III.

Planche 55.

LA CHANTEUSE AU GANT.

Elle est vue en buste, de face, la

tête renversée en arrière, la bouche large ouverte pour lancer la note finale d'une chanson, la main droite gantée dressée à la hauteur de ses yeux. Corsage décolleté en carré. A droite, un montant de treillage qui encadre la scène du Concert des Ambassadeurs.

Vers 1880.

Pastel. H. 0^m,54 ; l. 0^m,46.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 36 ; Lafond, *Degas*, t. II, p. 40.

Il existe un autre pastel du même sujet, un peu moins poussé, mais très vigoureux, sans le décor du café-concert. Ce pastel figurait à l'Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, sous le n° 143 (repr.).

Le Louvre possède un dessin analogue provenant de la 3^e vente Degas, n° 342.

Le modèle bénévole de ce pastel était M^{lle} Desgranges, devenue ensuite la femme du pianiste Ritter.

Planche 56.

PORTRAIT DE FAMILLE.

Au milieu de la toile, face au spectateur, une dame en noir est assise, coiffée d'un petit chapeau bonnet à brides, les mains abandonnées sur ses genoux près de son mouchoir, les paupières gonflées, le regard fixe. A gauche, deux jeunes filles, ses filles, tournent le dos au personnage principal et sont vues, l'une de profil, l'autre de trois quarts, tout contre le cadre, assises près d'une fenêtre. Leur attitude, — surtout l'attitude de celle qui est vue de profil, tout son visage marquant l'attention —, ne peut laisser aucun doute ; elles sont assises au piano (un piano qu'on ne voit pas), jouant à quatre mains ou l'une tournant les pages, tandis que l'autre joue ; et leur mère

les écoute. Coussins vieil or sur le canapé. Fond bleu verdâtre.

D'après des renseignements récemment recueillis par M. Marcel Guérin pour le catalogue de l'exposition Degas, les modèles seraient une sœur d'Auguste de Gas, Stéphanie de Gas, mariée en Italie, et ses deux filles ; la peinture aurait été exécutée en Italie en 1881.

Toile. H. 0^m,655 ; l. 0^m,98.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 64 (repr.).

Collection David Weill (acquis en 1923).

Planche 57.

CONVERSATION.

Deux jeunes femmes en robe de ville et en chapeau sont à demi-couchées en travers d'une table recouverte d'un tapis, le buste projeté en avant, arc-boutées sur leurs coudes et, dans cette pose bizarre et familière, échangent des confidences. Celle de gauche se reflète, vue de dos, dans une glace qui est derrière elle.

Vers 1880-82.

Pastel. H. 0^m,63 ; l. 0^m,84.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

National Galerie, Berlin.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 40 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 68 ; Meier-Graefe, *Degas*, pl. 70.

Planche 58^a.

REPASSEUSE A CONTRE-JOUR.

Coiffée d'un bonnet, les bras nus, en chemise et en jupe gris foncé, elle est vue à mi-corps derrière la planche à repasser et se silhouette à contre-jour sur le rideau blanc d'une fenêtre. S'arc-boutant de la main gauche à la planche, elle incline le buste en avant vers la gauche pour peser sur le fer qu'elle

tient de la main droite, le bras tendu et écarté du corps.

Vers 1880.

Toile. H. 0^m,45 ; l. 0^m,54.

Signé en haut à droite : *Degas*.

Collection Jacques Doucet.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 70 (repr.).

Repr. Grappe, *Degas*, p. 48 ; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 161 ; *Les Dessins de Degas* (Henri Rivière), Demotte, n° 41.

Planche 58^b.

L'ATTENTE.

Deux femmes assises côte à côte sur une banquette attendent dans l'anti-chambre du directeur. L'une, à droite, en toilette de ville et en chapeau, le corps penché en avant, dessine des zig-zags sur le parquet avec le bout de son parapluie. L'autre est une petite danseuse blonde qui, se courbant jusqu'à terre, rajuste le chausson de son pied droit.

Vers 1880-82.

Pastel. H. 0^m,47 ; l. 0^m,60.

Signé en haut à gauche : *Degas*.

Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 36.

Planche 59.

CHEZ LA MODISTE.

Une jeune femme vue de profil, tournée vers la droite, est assise et, de ses deux mains gantées, pose un chapeau sur sa tête. À gauche une jeune fille, vue de dos, le visage en profil perdu, la regarde ; ses cheveux tressés en natte passent sous le bord du chapeau. Au premier plan, à gauche, sur un champignon, un chapeau capote, à brides, orné de plumes bleu clair. Sur un champignon plus bas, un chapeau de paille marron orné de rubans et de fleurs avec des teintes feu et orange ;

deux autres chapeaux de paille sur la table.

Vers 1880-82.

Pastel. H. 0^m,76 ; l. 0^m,85.

Signé en bas à droite : *Degas*.

2^e vente Henri Rouart, 16-18 décembre, 1912, n° 7.

Collection Ernest Rouart.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 148 (repr.).

Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 46.

Planche 60.

REPASSEUSE A CONTRE-JOUR.

Elle est de profil à gauche, le buste un peu penché au-dessus de la planche où s'étale une chemise d'homme qu'elle maintient de sa main gauche, tandis qu'elle passe de sa main droite le fer sur le plastron. Elle a un corsage à petits pois dont les manches sont relevées jusqu'au coude. Une chemise déjà repassée est posée sur la même planche, à gauche. Au fond deux fenêtres à rideaux blancs, devant lesquelles pendent, suspendues à une corde, des pièces de lingerie.

1882.

Toile. H. 0^m,81 ; l. 0^m,65.

Collection Georges Durand-Ruel.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 68.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 96.

Planche 61.

LES REPASSEUSES.

Elles sont deux, debout derrière la planche qui porte, à gauche, des chemises d'hommes déjà repassées, tandis que, à droite, l'une des ouvrières, en chemise, jupe et tablier, tête baissée, pèse de ses deux mains croisées sur le fer. Sa compagne, à droite, dans le même costume, plus un fichu jaune posé sur sa chemise, tient une bouteille

dans sa main droite et, de l'autre, cale sa joue gauche distendue par un large bâillement.

1882.

Toile. H. 0^m,79; l. 0^m,73.

Collection Georges Durand-Ruel.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 69.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 94.

Une réplique avec quelques variantes, datant probablement de 1884, est dans la collection Camondo, au Louvre, n° 168; un grand fusain rehaussé de pastel, plus voisin par la composition du tableau Camondo que du tableau Durand-Ruel, appartient à M^{me} Ernest Chausson (Lafond, *Degas*, t. II, p. 48).

Planche 62.

UN COIN DE LA SCÈNE PENDANT LE BALLET.

Échelonnées sur une ligne oblique de droite à gauche, on voit plusieurs danseuses évoluant, les unes debout, les autres agenouillées, et la toile est coupée de telle façon que l'attention se porte surtout sur le mouvement de leurs bras qui s'agitent dans tous les sens. Jupes pailletées, corsages serrés à la taille dans un corselet.

1883.

Pastel. H. 0^m,63; l. 0^m,48.

Signé en bas à gauche: *Degas*.

Ancienne collection George Viau.

Ancienne collection Hansen.

Planche 63.

LA RÉPÉTITION AU VIOLON.

À droite, au premier plan, un violoniste, vu à mi-corps, de trois quarts à gauche, la tête penché, la joue appuyée sur son instrument, la main droite conduisant l'archet. Il est jeune, avec une moustache, les cheveux divisés par une raie médiane. Au fond, à

gauche, une fillette de la petite classe, bien coiffée et bien habillée, en jupe de gaze avec un large ruban noué à la ceinture, s'exerce à la barre. Elle jette son pied droit en avant et soulève le bout de sa jupe de sa main droite, tandis qu'elle maintient son équilibre en s'appuyant de la main gauche à la barre.

Vers 1882-84.

Pastel. H. 0^m,67; l. 0^m,59.

Signé en haut à droite: *Degas*.

Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 36.

Planche 64.

APRÈS LE BAIN.

Une jeune femme nue, aux formes pleines et fermes, debout, vue de dos, la tête de profil à gauche, s'essuie le genou gauche avec une grosse éponge que tient sa main gauche. Le poids de son corps pose sur son pied droit. Pour faciliter ce geste elle a le buste penché en avant et le genou gauche levé. Son équilibre est maintenu par son pied droit qui pose à terre sur un ample peignoir blanc et par sa main droite qui, renvoyée en arrière, s'appuie au dossier d'une chaise. Tapis. Au fond rideau et, à droite, une fenêtre.

1883.

Pastel. H. 0^m,53; l. 0^m,33.

Signé à droite en bas: *Degas*.

Collection Georges Durand-Ruel.

L'un des « Nuds » ayant figuré à la 8^e exposition des Impressionnistes, 1886.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 145 (repr.).

Repr. Grappe, *Degas*, p. 12; Lemoisne, *Degas*, p. 100; Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 163; Lafond, *Degas*, t. II, p. 52.

Planche 65.

APRÈS LE BAIN. FEMME NUE COUCHÉE.

Elle est couchée tout de son long,

sur le côté droit, le bras gauche passé devant son visage. Un peignoir blanc est étendu sous elle, sur le tapis. On aperçoit à droite le tub d'où elle vient de sortir.

Vers 1883.

Pastel. H. 0^m,47 ; l. 0^m,87.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

Collection Henry Lerolle.

Un pastel semblable, mais moins poussé et qui semble un peu postérieur, figurait à la 1^{re} vente Degas, 6-8 mai 1918, n° 152.

Planche 66.

LA CHANTEUSE VERTE.

Elle est debout, vue jusqu'à la hauteur des genoux de trois quarts à droite. Elle lève la tête, la bouche entr'ouverte sur ses dents qui luisent dans la lumière de la rampe, les yeux plissés d'un sourire destiné à souligner quelque drôlerie et qu'accompagne le geste de sa main gauche relevée jusqu'à l'épaule. Sa jupe est striée de larges ondulations obliques et sur son corsage décolleté, garni d'effilés, elle a un petit corselet serré à la taille. L'éclairage de la rampe fait saillir ses clavicules. Fond de décor en verdure.

1884.

Pastel. H. 0^m,60 ; l. 0^m,45.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Anciennement dans la collection Durand-Ruel.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 102.

Planche 67.

LE TUB.

La cuvette arrondie du tub occupe tout le premier plan. Une femme nue, vue de face, les pieds dans l'eau, se baisse si fort pour prendre l'éponge dans l'eau que c'est son dos que nous voyons jusqu'aux reins et que sa tête

descend plus bas que ses genoux. Au fond, à gauche, une fenêtre, dont la lumière modèle le bras et les omoplates de la baigneuse.

Vers 1884-86.

Pastel. H. 0^m,70 ; l. 0^m,70.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

8^e Exposition des Impressionnistes, 1886
(*Suite de Nuds*).

Repr. Grappe, *Degas*, p. 25.

Planche 68.

L'ESSAI DU CHAPEAU CHEZ LA MODISTE.

Deux jeunes femmes sont assises vues de dos sur un canapé en velours frappé à losange dont le dossier occupe tout le premier plan. Leurs visages sont tournés de profil à droite. L'une d'elles est nu-tête, mais elle a des gants, de hauts gants de Suède qui couvrent presque tout son avant-bras par-dessus sa manche. Ses cheveux blonds sont tressés en une natte qui forme chignon. De sa main gantée elle ajuste un chapeau de paille sur la tête de son amie. Toutes deux ont leurs visages tournés de profil à droite, sans doute vers une glace que nous ne voyons pas. La scène représente évidemment deux amies qui, chez la modiste, font entre elles l'essayage des chapeaux.

1885.

Pastel. H. 0^m,70 ; l. 0^m,70.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Collection Joseph Durand-Ruel.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924, n° 150.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 58.

Planche 69.

LA TOILETTE.

Une jeune femme nue dont le corps ne porte encore aucune flétrissure est assise de profil à gauche, en travers d'une chaise longue capitonnée, sur un

ample peignoir blanc. Sortant du bain, elle se fait coiffer par une servante qui est debout derrière elle, coupée par le cadre à la hauteur des épaules. Les poings aux hanches, les yeux mi-clos, la tête un peu renversée, elle s'abandonne aux mains dont l'une tire la masse de ses cheveux châtain clair, tandis que l'autre y passe le peigne.

Vers 1885-86.

Pastel. H. 0^m,72 ; l. 0^m,585.

Signé à gauche vers le bas : *Degas*.

8^e Exposition des Impressionnistes, 1886
(*Suite de Nuds*).

1^{re} vente Roger Marx, 11-12 mai 1914,
n° 125.

Repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 23.

Planche 70.

M^{lle} SALLE. TROIS ÉTUDES POUR UN
PORTRAIT.

Une tête de profil, une tête de face et une étude en buste de trois quarts à gauche. En réunissant dans le même cadre ces trois portraits d'une célèbre danseuse de l'Opéra, on croirait que Degas a pensé aux plus admirables des « préparations » de La Tour.

Pastel. H. 0^m,49 ; l. 0^m,49.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

En haut à gauche : *M^{lle} Salle | 1886*.

Collection Hoentschel.

Appartient à la Galerie Hodebert.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924,
n° 159 (repr.).

Repr. Lafond, *Degas*, t. I, p. 57.

Planche 71^a.

TROIS ÉTUDES DE LA TÊTE
D'UNE DANSEUSE.

Trois quarts à droite ; profil à droite ;
trois quarts à gauche.

Vers 1886-1890.

Pastel sur papier bistre. H. 0^m,18 ;
l. 0^m,57.

Signé en bas à droite : *Degas*.

Musée du Louvre, collection Camondo,
n° 223.

Repr. *Collection Camondo* (Paul Jamot),
p. 3.

Planche 71^b.

APRÈS LE BAIN. FEMME S'ESSUYANT
LES PIEDS.

Elle est nue, assise de profil à gauche, sur une chaise recouverte d'un grand peignoir blanc ; le corps plié en deux, la tête baissée, les cheveux pendants, elle se penche pour atteindre son pied avec la serviette que tient sa main droite. Au fond, à gauche, fauteuil jaune capitonné, devant une fenêtre.

1886.

Pastel sur carton. H. 0^m,55 ; l. 0^m,525.

Signé à droite en bas : *Degas*.

8^e Exposition des Impressionnistes, 1886
(*Suite de Nuds*).

Musée du Louvre, collection Camondo,
n° 221.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924,
n° 157.

Repr. Lemoisne, *Degas*, p. 106 ; *Collection Camondo* (Paul Jamot), p. 33 ; Lafond, *Degas*, t. I, p. 59.

Planche 72^a.

BORD D'UN LAC.

Les eaux calmes remplissent la courbe d'un golfe que borde, à gauche, une côte rocheuse, revêtue d'une végétation sauvage. A un endroit où elle fait une saillie, la paroi de rochers est percée et forme comme une grotte ouverte ou une porte au-dessus de l'eau.

Vers 1892-1893.

Pastel. H. 0^m,27 ; l. 0^m,32.

Signé en bas à gauche : *Degas*.

Exposition de *Paysages*, Galerie Durand-Ruel, 1893.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 51 ; Lafond, *Degas*, t. II, p. 60.

Planche 72^b.

APRÈS LE BAIN. FEMME ÉTENDUE
SUR UN SOPHA.

Au premier plan à droite, sur un sofa recouvert d'un drap, une femme nue vue de dos, s'appuyant sur le côté droit, est étendue en plan incliné, le genou droit posant sur le sofa, le genou gauche levé. La tête renversée en arrière, elle fait bomber son torse, qu'elle frotte énergiquement à l'aide d'une serviette que tient sa main gauche. Au fond, à gauche, on aperçoit le bout de la baignoire.

Vers 1890-1895.

Toile. Peinture en camaïeu rouge.

H. 0^m,89 ; l. 1^m,16.

2^e vente Degas, 11-13 décembre 1918,
n° 17.

Collection George Viau.

Planche 73^a.

ÉTUDE DE NU POUR UNE DANSEUSE
A LA BARRE.

Posant sur le pied gauche, elle est vue de dos, la tête de profil à droite et de la main droite maintient son pied droit sur la barre.

Vers 1890-1895.

Dessin au fusain. H. 1^m,10 ; l. 0^m,75.

3^e vente Degas, 7-9 avril 1919, n° 199.

Repr. Paul Jamot, *Degas, Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 144.

Planche 73^b.

FEMME SE GRATTANT LE BRAS.

Debout, vue jusqu'à la hauteur des genoux, en corset noir et jupon clair, une jeune femme, la tête inclinée vers la droite, tourne son bras droit le coude en dehors pour le gratter de sa main gauche.

Vers 1890.

Pastel. H. 0^m,30 ; l. 0^m,23.

Signé à droite en bas : *Degas*.

1^{re} vente Roger Marx, 11-12 mai 1914,
n° 126.

Repr. Lafond, *Degas*, t. II, p. 56.

Planche 74.

APRÈS LE BAIN. FEMME NUE S'ESSUYANT
LE COU.

Elle est assise vue de dos, tournée vers la droite, le buste penché, la tête baissée, les cheveux pendants ; de sa main droite elle s'essuie la nuque à l'aide d'une serviette. Son bras gauche est rejeté en arrière, la main touchant le peignoir sur lequel elle est assise et qui enveloppe le bas de son corps.

Vers 1890-1895.

Fusain rehaussé de pastel. H. 0^m,50 ;
l. 0^m,60.

Signé au milieu à gauche : *Degas*.

Collection Olivier Senn.

Exposition Degas, 12 avril-2 mai 1924,
n° 178.

Repr. Grappe, *Degas*, p. 58.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

	Pages.
.	I
I.	4
II.	22
III.	31
IV.	46
V.	57
VI.	75
VII.	86
VIII.	100
IX.	113

DEUXIÈME PARTIE

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE.	121
SALONS ET EXPOSITIONS.	123
NOTICES DES PLANCHES.	129



Fig. 1. — Durand-Buel.

Mendiant romaine, 1851.



Portrait de M^{me} Hertel. Dessin. Vers 1860.



Charles-Émile Béraud.

Jeunes filles spartiates provoquant des garçons à la lutte, 1860.



Cholpé Sery Phot. B.A.

Portrait de famille. Vers 1860-1862.

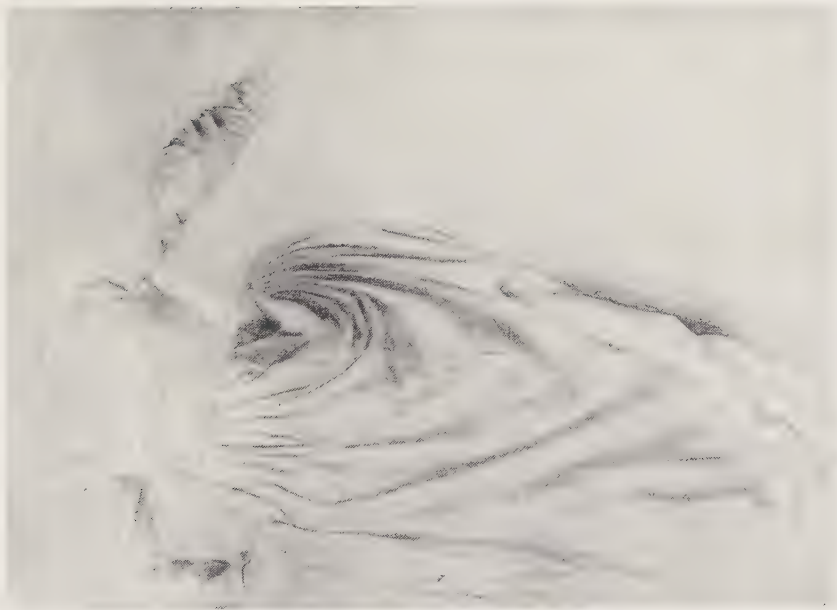


Cliché Serv. Phot. B-A

Tête de jeune femme. Étude pour le Portrait de famille. Vers 1860-1862.



Sémiramis élevant les murs d'une ville. 1861.



Étude de femme drapée montant en char.



Étude de femme drapée conduisant un char.

Deux dessins pour *Sémiramis*, 1861.



Étude de nu pour une femme montant en char
(*Sémiramis*), 1861.



Étude de femme nue pour les *Malheurs de la*
ville d'Orléans, 1865.



Cliché Vizzavona.

La Dame en gris. Vers 1865-1865.



Cliche Serv. Phot. B A

Portrait d'Albert Melida, 1864.



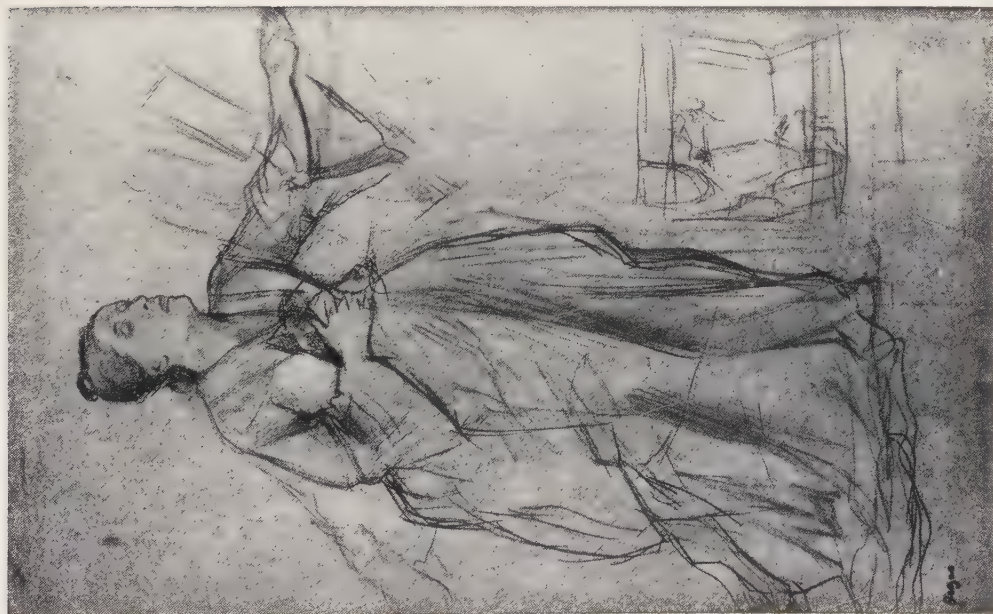
Cléo Brunet-Ruel.

La Femme aux chrysanthèmes, 1863.



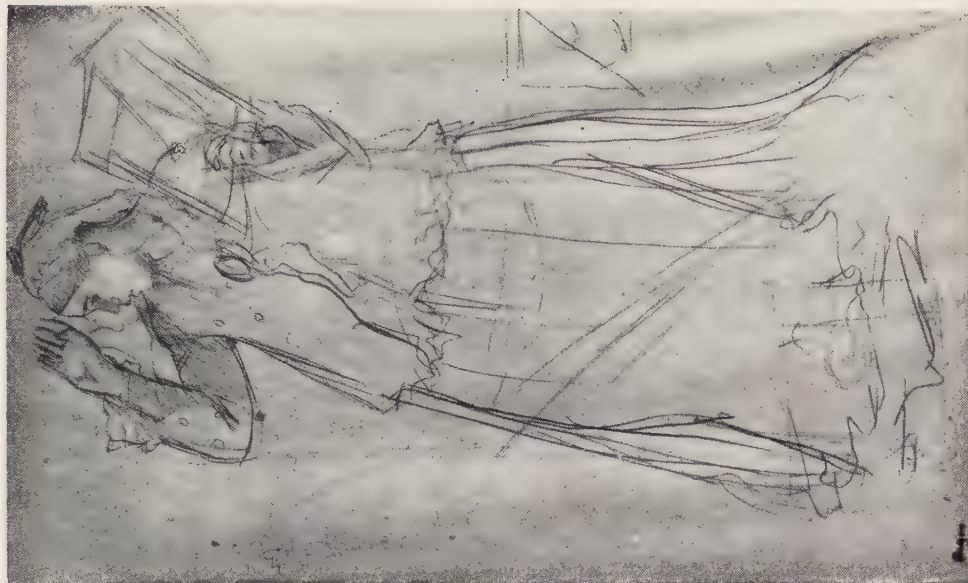
Cliché Serv. Phot. R-A.

Portrait de M^{lle} Hélène Hertel. Dessin. 1865.



Cliché Serv. Phot. B-A.

Le Duo. Deux dessins, Vers 1865.



Cliché Serv. Phot. B-A.



Manet. Deux dessins. Vers 1865.



Manet. Dessin. Vers 1865.



Cliché Serv. Phot. B-A.

Amazone. Dessin. Vers 1865-70.



Cliché Serv. Phot. B-A.

La Femme aux mains jointes, 1867.



M^{lle} Fiocre dans le ballet de *la Source*. 1868.

Cliché Durand-Ruel.



Cliché Serv. Phot. B-A

L'orchestre. Vers 1868.



Cliché Serv. Phot. B-A.

Portrait de M^{lle} Dihau. Vers 1868.



Portraits du Grand-Rabbin Astruc et du Général Mellinet.
Vers 1870-71.



Cliché Vizzavona.

Jeune femme appuyée au dossier d'un fauteuil.
Vers 1868-70.



Cliché Durand-Ruel

Jeune femme aux cheveux roux. Vers 1870-72.



Serv. Phot. B.A.

Le Foyer de la danse. 1872.



Chambre. Delacroix.

Musique de chambre. Vers 1872.



Le ballet de « Robert le Diable. » 1872.



Boudoir Vers 1825.

Fiché Durand-Ruel.



Cliché Serv. Phot. B-A

La Femme à la potiche. 1872.



© 1875. N. Y. P. O. 100. 100.

Le Bureau de coton. 1875.



Cliché Durand-Ruel

A la fenêtre. Vers 1872-74.



Avant la course. Vers 1872-74.



Cliché Serv. Phot. B-A

Deux études de cavaliers. Dessin. Vers 1872-75.



Cliché Durand-Ruel.

Le Pédicure. 1875.



Cheche, Durand-Ruel.

La voiture aux courses, 1875.



Cliché Durand-Ruel.

Place de la Concorde. 1873-74.



La Dame au miroir. Portrait de M^{me} Jeanland Vers 1874

Charles Nodding - Paul Gauguin



Classe de danse, 1874.



Cliché Durand-Ruel.

Répétition d'un ballet sur la scène. Vers 1874.



Cliché Durand-Ruel.

Sur la plage. Vers 1875.



Cliché Durand-Ruel

La Répétition de danse au foyer. Vers 1874-75.



La Répétition de danse au foyer. Vers 1874-75

Cliché Durand-Ruel.



Chele Vizzavona.

Femme ajustant ses gants. Vers 1874-75.



Classe de danse. Vers 1875.

Cliché Durand-Ruel.



Intérieur. Vers 1875.



L'Absinthe. Vers 1876-77.



Cliché Durand Ruel.

Le Café Concert des Ambassadeurs. Pastel. Vers 1875.



Cliché Durand-Ruel.

La Chanson du Chien.



Un café, boulevard Montmartre. Pastel. 1877



Danseuse dans sa loge. Pastel. Vers 1875-80.

Cliché Vizzavona.



Cliché Durand-Ruel.

Dames ajustant leur toilette. Pastel. Vers 1878-80.



M^{lle} Bécot, chanteuse de café-concert. Pastel. Vers 1876-78.



Devant les tribunes, 1879.



Cliché Durand-Buel.

Miss Lala au cirque Fernando, 1879.



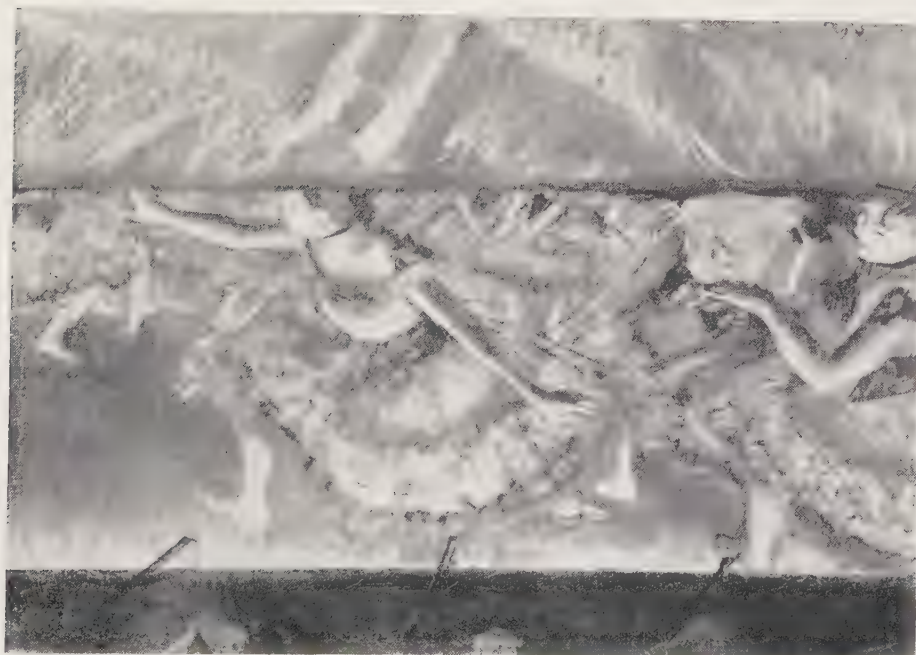
Cliché Druet

La famille Mante. Pastel. Vers 1879-80.



Cliché Durand-Ruel.

Danseuses au foyer. Pastel. 1879.



Cliché Durand-Ruel.

Le baisser du rideau. Pastel. 1880.



Cliché Hébrard.

Jeune danseuse de quatorze ans. Statuette de cire. 1880.



Cliché Durand-Ruel

Aux courses. Jockeys amateurs près d'une voiture. Vers 1880.



Cliché Durand-Ruel.

Portraits d'amis sur la scène. Pastel. Vers 1880.



Fiché Durand Ruel.

La Chanteuse au gant. Pastel. Vers 1880.



Portrait de famille, 1881



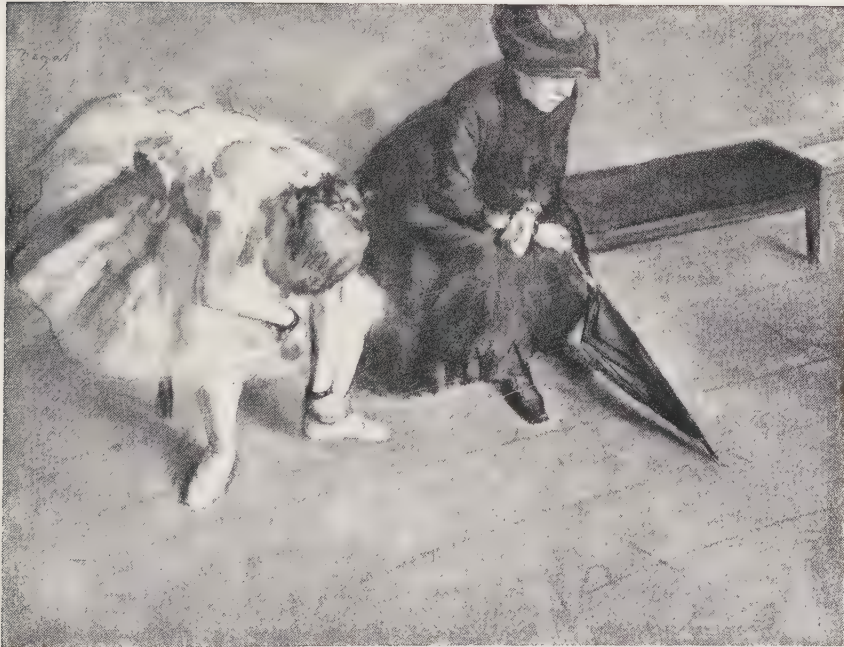
Cliché Durand-Ruel

Conversation. Pastel. Vers 1880-82.



Cliché Durand Ruel.

Repasseuse à contre-jour. Vers 1880.



Cliché Durand Ruel.

L'Attente. Pastel. Vers 1880-82.



Chez la modiste. Pastel. Vers 1880-82.

Cliche: Bnucf



Cliché Durand-Ruel

Repasseuse à contre-jour, 1882.



Cliché Durand-Ruel

Les Repasseuses. 1882.



Cliché Vizzavona.

Un coin de la scène pendant le ballet. Pastel, 1885.



Cliché Durand-Ruel

La Répétition au violon. Pastel. Vers 1882-84.



J.M.W. Turner
Cliché: Imprimerie L. L. L.

Après le bain. Pastel, 1887.



Odé Druel.

Après le bain. Pastel. Vers 1885.



Cliché Durand

La Chanteuse verte, Pastel, 1884.



Le Tub. Pastel. Vers 1884-86.

Cliché Durand-Ruel.



Cliché Durand-Ruel.

L'essai du chapeau, chez la modiste. Pastel. Vers 1880-85.



Cliché Durand-Buel.

La Toilette. Pastel. Vers 1885-86.



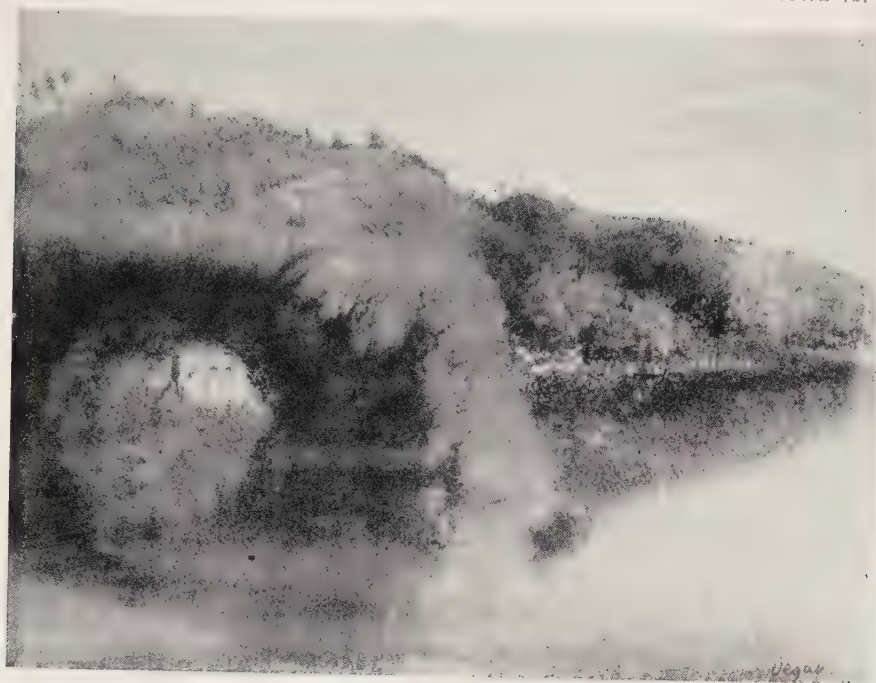
M^{lle} Salle. Trois études pour un portrait. Pastel, 1886.



Trois études de la tête d'une danseuse, Pastel. Vers 1886-90.



Après le bain, Pastel. 1886.



Cliché Durand-Ruel.

Bords d'un lac. Paysage. Pastel. Vers 1892-95.



Après le bain. Vers 1890-95.



Étude de nu pour une danseuse à la
barre. Dessin. Vers 1890-95.



Cliche Durand Ruel.

Femme se grattant le bras. Pastel. Vers 1890.



Cliché Durand-Ruel.

Après le bain. Dessin. Vers 1890-95.

Vient de paraître :

DE GAS

PAR

PAUL JAMOT

Un volume in-4° carré, broché, de 160 pages de texte, sur pur fil Lafuma, et 76 planches hors texte, en typogravure, reproduisant 88 documents. Prix. **90 fr.**



Le livre de M. Paul Jamot, l'auteur apprécié pour ses belles études sur *Le Poussin*, les *Le Nain*, *Chassériau*, *Renoir*, etc., retrace par ordre chronologique les principales étapes du génie de Degas, génie appliqué sans relâche à la recherche d'une expression toujours plus raffinée. L'ouvrage, illustré de 88 documents exécutés en typogravure par l'imprimerie Lahure sur papier Apollon de Muller,

comporte 160 pages de texte sortant des presses des maîtres-imprimeurs Durand, de Chartres, sur pur fil Lafuma, et fait de ce livre une œuvre de goût qui sera recherchée des amateurs d'art comme des bibliophiles.

Chaque planche est accompagnée d'une description du sujet et d'indications concernant les dimensions de l'œuvre représentée, la collection dont elle fait partie, les expositions où elle figura, les ouvrages où elle fut reproduite.

JACQUES CALLOT

PAR

J. LIEURE

INTRODUCTION DE M. F. COURBOIN
CONSERVATEUR DU CABINET DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PREMIÈRE PARTIE (en préparation)
La Vie artistique de J. Callot

DEUXIÈME PARTIE (en cours de publication)
Catalogue de l'œuvre gravé
(Catalogue raisonné établi par ordre chronologique avec reproduction de toutes les estampes connues.)

APPENDICE

1. Les papiers et les filigranes. — 2. Table de concordance des catalogues.

Conditions de la Publication



Le *Catalogue de l'œuvre gravé de J. Callot* dont le tome premier vient de paraître comportera trois volumes in-4° raisin avec environ 400 pages de texte et plus de 340 planches hors texte, imprimées en phototypie, reproduisant toutes les estampes connues de CALLOT, soit environ 1 350 documents, ainsi que 18 planches de filigranes.

Chaque volume sera divisé en 4 fascicules, renfermant environ 30 planches hors texte et une quarantaine de pages de texte, sous couverture, soit 12 fascicules pour le *Catalogue de l'œuvre gravé*.

Prix du Catalogue de l'œuvre gravé : 900 francs.

Payables par fractions de **75 francs**, à la remise de chaque fascicule.

Les volumes ne se vendent pas séparément.

La *Vie artistique de Callot* paraîtra ultérieurement : un prix de faveur sera réservé aux souscripteurs du *Catalogue de l'œuvre gravé*.

L'ouvrage complet formera 4 gros volumes in-4° raisin, dont un pour la *Vie artistique de Callot* et trois pour le *Catalogue et les reproductions de l'œuvre gravé*.

Tirage à 300 exemplaires justifiés.

Il reste encore quelques exemplaires à souscrire.

LES TRÉSORS D'ART DE LA FRANCE MEURTRIE

Recueil publié

sous la direction de M. André MICHEL, membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France.



u Laonnois à la Brie, par M. Étienne MOREAU-
NÉLATON.

Un volume in-4°, de xii-58 pages, avec
48 planches hors texte en héliotypie. — Prix :
100 francs.

Rappel :

Ile-de-France, par M. Marcel AUBERT, Conservateur-adjoint au
Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de xii-44 pages, avec 42 planches hors texte en
héliotypie. — Prix : 90 francs.

Sous presse :

Artois, Boulonnais, Ponthieu, par M. C. ENLART, Directeur du
Musée de sculpture comparée.

Picardie, par M^{me} LEFRANÇOIS-PILLION, ancienne élève diplômée de
l'École du Louvre.

Cette publication a pour but de grouper par régions, les documents relatifs à chacune de nos provinces meurtries, dont la personnalité propre se trouve de la sorte mieux affirmée. Rien du banal et superficiel album de guerre ; mais au contraire un travail approfondi et dûment médité, établi dans le désir de maintenir, à ces contrées qui renaissent, leurs figures d'autrefois rajeunies par des destins nouveaux.

L'HOTEL DE VILLE DE PARIS

depuis les origines jusqu'en 1871

PAR

LUCIEN LAMBEAU



Recueil iconographique
publié par le
**CONSEIL MUNICIPAL
DE PARIS**

Un vol. in-4° de VIII-174 pages
de texte, illustré de 18 reproduc-
tions dans le texte et de 91 planches
en fac-simili hors texte imprimées
sur Arches.

100 exemplaires numérotés
seulement mis dans le commerce

Prix : **300** fr.

Le but de cette belle publica-
tion est de reproduire les plus
anciennes, les plus belles, les plus
curieuses estampes figurant l'an-
cien *Hôtel de Ville*, depuis son
édification, au XVI^e siècle, jusqu'à
l'incendie de 1871, qui consumma
sa ruine.

Ce recueil iconographique, dans lequel on trouvera une centaine de pièces
hors texte montrant les diverses phases du monument à travers les âges : gravures,
peintures, sculptures, a été établi, en tant que tirage des planches, par M. LÉON
MAROTTE, l'imprimeur d'art parisien, dont la réputation n'est plus à faire pour
ce genre de publications de luxe.

La rédaction du texte a été demandée à M. LUCIEN LAMBEAU, ancien Archi-
viste du Conseil Municipal, membre de la Commission du Vieux Paris, qui y a
consacré tout un historique constitué avec des documents d'archives pour beau-
coup inédits, portant particulièrement sur la construction de l'édifice, ses détails
d'architecture, ses nombreuses œuvres d'art.

L'impression de cet ouvrage, tiré sur papier d'Arches et en caractères Didot,
sort des presses si justement réputées de la Maison GEORGES PETIT.



L'ART BELGE ANCIEN ET MODERNE, par
FIÉRENS-GEVAERT, Conservateur en chef des Musées royaux
de Bruxelles.

Un volume in-4°, broché, de 36 pages, avec 19 illustrations
dans le texte, 4 planches hors texte en typogravure, 1 planche
double en héliotypie, 1 planche en héliogravure (triptyque de
l'Annonciation). **PRIX: 8 francs.**

**LA COLLECTION SCHLICHTING au Musée
du Louvre**, par Gaston MIGEON, Jean GUIFFREY et Gaston
BRIÈRE, Conservateurs et conservateur adjoint au Musée du
Louvre.

Un volume in-4°, de 24 pages, avec 9 illustrations dans le texte et 4 planches hors
texte. **PRIX: 8 francs.**

LE GÉNIE DE PRUD'HON à l'Exposition du Petit-Palais, par
Raymond BOUYER.

Une brochure in-4°, de 16 pages, avec 9 illustrations dans le texte et 1 planche hors
texte. **PRIX: 5 francs.**

AUGUSTE LANÇON Peintre-Graveur, par Charles LÉGER.

Une brochure in-4°, de 16 pages, avec 11 illustrations dans le texte. **PRIX: 4 francs.**

PIERRE ROCHE, par Paul VITRY, Conservateur des Musées nationaux.

Un volume in-4°, de 18 pages, avec 14 illustrations dans le texte. **PRIX: 3 francs.**

LES TROIS SALONS DE 1920, par Étienne BRICON.

Un volume in-4°, de 92 pages, avec 67 illustrations dans le texte et un bois original
hors texte. **PRIX: 15 francs.**

LES ESTAMPES, IMAGES ET AFFICHES DE LA GUERRE,
par CLÉMENT-JANIN.

Un volume in-8°, de 92 pages, avec 44 illustrations dans le texte et 6 planches hors
texte en noir ou en couleurs. **PRIX: 15 francs.**

**L'Urbanisme de demain. LA RECONSTRUCTION DES VILLES
ET VILLAGES DÉVASTÉS**, par Joseph REINACH.

Une brochure in-8°, de 28 pages, avec 7 illustrations dans le texte. . **PRIX: 1 fr. 50**

LE CHATEAU-NEUF DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

SES TERRASSES ET SES GROTTES

PAR

L. DE LA TOURRASSE

Conservateur du Musée
et de la Bibliothèque de la Ville de Saint-Germain-en-Laye.

Un volume in-4° carré de 102 pages de texte,
18 reproductions dans le texte.

Prix : **25** francs.

Jamais encore le *Château-Neuf* de Saint-Germain-en-Laye qui rivalisait autrefois avec le *Château-Vieux* et dont on peut dire que les ruines elles-mêmes ont péri n'avait été l'objet d'une étude aussi approfondie. Grâce à une documentation exceptionnellement abondante, M. de La Tourrasse, qui avait précédemment consacré une charmante monographie au Château du Val, reconstitue ou plutôt ressuscite ce chef-d'œuvre de l'architecture et de l'hydraulique du XVII^e siècle.

Du même auteur :

LE CHATEAU DU VAL

DANS LA FORÊT DE SAINT-GERMAIN

Notice historique publiée par les soins de la Société des Amis du Vieux Saint-Germain.

Une brochure in-8° de 28 pages de texte, avec 9 illustrations.

Prix : **12** francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859, PAR CHARLES BLANC

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. Théodore REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4° carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef : M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.

Secrétaire de la Rédaction : M. André LINZELER, Bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, de l'Académie Française, Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées Nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KÉCHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation aux livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. Un an. 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de La *Gazette des Beaux-Arts*, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de La *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de *vingt francs* sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4° carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leurs enrichissements et leur activité.

et le palmier, je propose l'hypothèse suivante. Les sujets historiques sont passés de mode, et l'on a abusé des scènes bretonnes. D'autre part, les sujets orientaux se prêtent à des effets colorés, à un pittoresque des attitudes et des ajustements, qui ne peuvent que séduire les peintres. Il est assez curieux que c'est parmi ces orientalistes que l'on rencontre les peintres les plus intéressants de ce Salon ; à croire qu'ils aient voulu, en choisissant ces sujets



PORTRAIT DE JEUNE FILLE
PAR M. P.-ALBERT LAURENS
(Société des Artistes français.)

exotiques, échapper à l'académisme. Tous n'y réussissent pas, et quelques-uns tombent dans l'anecdote. D'autres, comme MM. Ackain ou Dabat, se contentent d'une imagerie facile, bonne tout au plus pour des affiches de cigarettes. Ce n'est pas le cas de M. Buzon, dont les deux toiles *Pastorale Kabyle* et *Bucolique Kabyle*, sont excellentes. Le sens décoratif en est vivifié et nourri par l'observation de la nature. On voudrait seulement que le dessin

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris et Départements.	Un an	40 fr.	Six mois	21 fr.
Etranger.	Un an	50 fr.	Six mois	27 fr.

*Les abonnés d'un an à la Gazette des Beaux-Arts
bénéficient d'une réduction de Vingt francs sur l'abonnement annuel à Beaux-Arts.*

Prix du numéro : Deux francs.

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro, de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts*, s'adresser à l'Administrateur de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e).

Directeur : Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France ;
Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

Président : Raymond Kœchlin, Président du Conseil des Musées Nationaux ;
MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie ;
Théodore REINACH ;
Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue* ;
Georges WILDENSTEIN.

Le public porte en France un intérêt croissant à la vie artistique ; les grands quotidiens le renseignent, au hasard de l'information, sur ses diverses manifestations ; de nombreuses revues spéciales lui consacrent de copieux articles. Il restait pourtant quelque chose à faire pour rendre cette information plus facile, plus exacte et plus complète : à savoir de la résumer en une publication où se trouverait condensé, chaque quinzaine, tout ce que l'amateur peut souhaiter de connaître des événements survenus dans le monde des arts en France comme à l'étranger. C'est à quoi s'emploie BEAUX-ARTS.

BEAUX-ARTS rend compte des Expositions, tant rétrospectives qu'actuelles, de peinture, de sculpture, aussi bien que d'art appliqué ; il le fait dans un esprit de parfaite impartialité, sachant la force et l'utilité de la tradition, mais conscient en même temps de la nécessité de la recherche et de l'intérêt que suscite si justement en tous les domaines l'effort moderne ; ses comptes rendus paraissent, autant que possible, à temps pour signaler, pendant leur durée, les principales de ces expositions et renseigner l'amateur sur leur qualité. Le Courrier des ventes a sa place ; sans s'astreindre à publier tous les prix, il est conçu de façon à donner la physionomie des séances essentielles et des plus importantes enchères. Les Livres d'Art notables sont signalés et appréciés au fur et à mesure de leur apparition.

Une des rubriques les plus importantes est consacrée à la vie de nos musées nationaux.

Marne. — La chapelle du château de Baye, seul vestige du château du ^{xiii}^e siècle qu'a remplacé une vaste construction du ^{xvii}^e siècle, sans caractère d'ailleurs, n'est pas seulement intéressante par son architecture. Elle possède encore dans ses cinq fenêtres de très beaux vitraux à médail-



Vitrail de la Chapelle de Baye.

lons du ^{xiii}^e siècle représentant la vie du Christ, la vie de la Vierge, la légende de saint Alpin et un arbre de Jessé. Son sol est pavé de carreaux émaillés et une très belle vierge en pierre du ^{xiii}^e siècle surmonte son autel. Elevée, suivant la légende, sur le lieu même de la naissance de saint Alpin, un des premiers évêques de Châlons, elle serait l'œuvre de Jean d'Orbais, un des architectes de la cathédrale de Reims.

Tarn-et-Garonne. — La maison dite de l'Amour, à Saint-Antonin, qui doit son nom à la curieuse clef sculptée qui orne l'arc du rez-de-chaussée, était trop célèbre dans la région pour que l'administration des Beaux-Arts consentit à sa disparition du pays. Cette sculpture était sur le point

UNE TÊTE ROYALE ÉGYPTIENNE EN PÂTE DE VERRE

au Musée du Louvre

L'année 1923 aura été particulièrement heureuse pour le Département Egyptien : après l'admirable statue de chien-loup reproduite dans le numéro de *Beaux-Arts* du 1^{er} mars dernier, il vient d'être autorisé à acquérir une œuvre qui ne se recommande pas moins par sa rareté que par sa beauté exceptionnelle. C'est une tête en verre, de petites dimensions puisqu'elle mesure seulement 87 millimètres de hauteur, mais entièrement pleine, et faite de deux pâtes de couleurs différentes. On sait que nous ne connaissons jusqu'à présent, comme objets égyptiens en verre, que des pièces d'incrustation ou des vases ; et, par ailleurs, les ruines d'une fabrique découverte à Tell-el-Amarna montrent que ces vases étaient obtenus, non par soufflage, — le verre soufflé n'apparaît pas en Egypte avant l'époque romaine — mais par coulage, le verre étant travaillé, à l'état de masse pâteuse, autour d'un mandrin de métal. Ici, au contraire, nous avons sûrement affaire à un objet façonné au moyen d'un moule en creux : et la question se pose seulement de savoir si sa



Tête royale égyptienne en pâte de verre.

fabrication n'a pas nécessité deux moulages successifs. Etant donné que le visage est fait d'une pâte bleu-lapis clair, tandis que la perruque est d'un bleu-lapis foncé, il semble bien, en effet, que l'artiste a dû d'abord mouler séparément l'une et l'autre de ces deux parties, et les a ensuite



BULLETIN DES MUSÉES

Année 1923

Extrait de *Beaux-Arts*,
Revue d'Information artistique.

Un volume in-4° carré broché, de 142 pages de
texte, avec 192 illustrations dans le texte.

Prix : 20 francs.

Sous presse.

BULLETIN des MUSÉES

Année 1924

Numéros spéciaux de « Beaux-Arts »

LE MUSÉE BONNAT A BAYONNE

par MM. J. GUIFFREY et A. PERSONNAZ

Une brochure in-4° carré de 20 pages de texte avec 45 illustrations. Prix : 3 francs.

LES TAPISSERIES D'ANGERS

par MM. le Chanoine URSEAU, Marcel AUBERT et LÉON DESHAIRS.

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec 22 illustrations. Prix : 2 francs.

LES ÉGLISES ROMANES D'AUVERGNE

par M. Jean VERRIER.

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec 31 illustrations. Prix : 4 francs.

MALMAISON

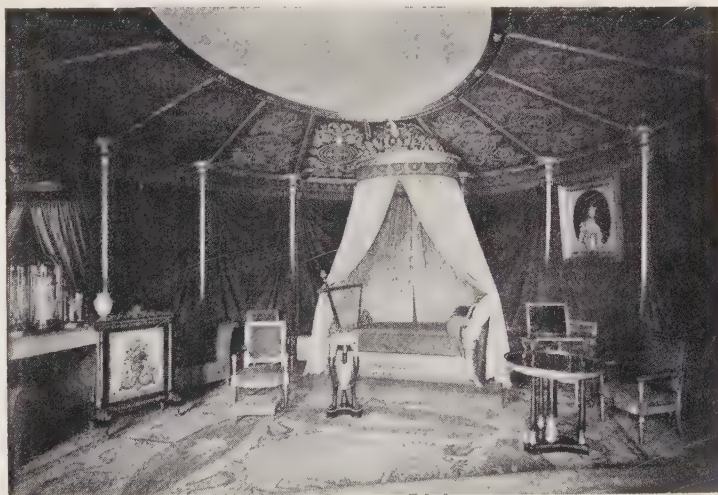
Le Palais
et les Collections

par

M. Jean BOURGUIGNON

Une brochure de 16 pages
de texte avec 22 illustrations
et une notice en anglais de
4 pages de texte avec 3 illus-
trations.

Prix : 4 francs.



Gravures publiées par la « Gazette des Beaux-Arts »



Eaux-fortes
et
lithographies
originales.

N ^{os} d'ordre.		Prix des Épreuves.	N ^{os} d'ordre.		Prix des Épreuves.
129	Achard , Arbres au bord d'un étang.. . . .	10 fr.	65	Bracquemond , Portrait de Corot.	10 fr.
1600	Aid (G.-C.) , La Meuse à Dordrecht.	10 fr.	804	id. Chemin de halage au Bas-Meudon.	10 fr.
97	Appian , Le Champ de blé.. . . .	10 fr.	814	id. Les Trembles.	10 fr.
321	id. Flottille de barques marchandes à Monaco.	10 fr.	993	Breslau , Contre-jour.	10 fr.
099	Baertsoen (A.) , En ville flamande, le soir.	10 fr.	236	Brown (John-Lewis) , Maquignon.. . . .	10 fr.
1343	id. La Grand'rue, le matin.	10 fr.	212	Browne (Henriette) , La Consolation.. . . .	10 fr.
234	Bernier (C.) , Etang de Quimerch.	10 fr.	2283	Célestini (C.) , Vue d'Orvieto.	10 fr.
272	id. Lande de Kerlagadic.	10 fr.	263	Chabry , Etang de Lacanau.	10 fr.
458	id. Automne.	10 fr.	278	id. Landes.	10 fr.
502	id. Une Ferme en Bannalec.	10 fr.	322	id. Un Chemin à Arès.	10 fr.
543	id. Sabotiers dans le bois de Quimerch.	10 fr.	203	Chauvel (T.) , Le Chemin de la grève.	10 fr.
921	Besnard (A.) , Tristesse.	20 fr.	130	Cordouan , Le Val d'Enfer.	10 fr.
1032	id. Mes enfants.	20 fr.	448	Corot , Souvenir de Toscane.	20 fr.
1209	id. Marché aux chevaux, environs d'Alger.	20 fr.	12	Daubigny , Soleil couchant.	20 fr.
512	Bonington , Bologne.	10 fr.	405	id. Le Marais.	20 fr.
756	Bonnat (L.) , Gambetta sur son lit de mort.	10 fr.	412	id. Plage de Villerville.	20 fr.
503	id. Lutte de Jacob avec l'ange.	10 fr.	568	id. Clair de lune à Valmondois.	20 fr.
535	id. M. Thiers.	10 fr.	500	Delaunay (Elie) , Ixion.	10 fr.
683	id. Léon Cogniet.	10 fr.	487	Desboutin , Portrait de Jules Jacquemart.. . . .	10 fr.
845	id. Martyre de saint Denis.	10 fr.	182	Edwards , Mines de Bottalack.	10 fr.
1459	id. M. Loubet.	10 fr.	635	id. Ninehead.. . . .	10 fr.
1294	id. Aigle liant un lièvre.	20 fr.	516	Evershed , Les bords de la Tamise.. . . .	10 fr.
1373	id. Pays basque, Saint-Jean-de-Luz	20 fr.	517	id. Twickenham.	10 fr.
			501	Falguière , Caïn et Abel.	10 fr.
			1200	Fantin-Latour , Vision (lithographie).	20 fr.
			1480	id. Ariane (lithographie).. . . .	20 fr.



Eaux-fortes et lithographies originales (suite)

N ^o d'ordre.		Prix des Épreuves.
317	Feyen-Perrin , Le Printemps de 1872..	10 fr.
131	Flameng (L.) , Portrait d'Hippolyte Flan- drin.	10 fr.
128	Français , Bois sacré.	10 fr.
590	Gabl , Le Curé arbitre.	10 fr.
579	Gaillard , Dom Guéranger..	10 fr.
606	id. M ^{re} Pie.	10 fr.
667	id. Léon XIII.	10 fr.
846	id. Le P. Hubin..	10 fr.
	id. Tête de Cire, (Musée de Lille)..	10 fr.
220	Gérôme , Le Fumeur.	10 fr.
115	Gigoux (J.) , Eugène Delacroix.	10 fr.
148	Girardon , Paysage de Provence..	10 fr.
2209	Gobô (G.) , Coin de marché à Venise. . .	10 fr.
218	Huet (P.) , Le Bois de la Haye.	10 fr.
497	Jacquemart (Jules) , Chez Berne-Bellecour.	10 fr.
678	id. L'Éclat d'Obus.	10 fr.
1253	Jeannot , Les Femmes..	10 fr.
178	Lambert (Eugène) , Meute passant une rivière.	10 fr.
206	id. Une place envinée..	10 fr.
928	Lançon (A.) , Lionne du Sénégal.	20 fr.
422	Laurens (J.-P.) , Saint Bruno refusant les offrandes de Roger, comte de Calabre..	10 fr.
504	Lefebvre (Jules) , Madeleine.	10 fr.
492	Legros (A.) , La Charrette brisée.	10 fr.
493	id. Extase poétique..	10 fr.
208	Leighton (Fr.) , Pastorale.	10 fr.

N ^o d'ordre.		Prix des Épreuves.
210	Leys , Intérieur de Luther à Wittenberg. .	10 fr.
757	Liebermann , Le Tisserand.	10 fr.
454	Maillard , Thétis arme Achille pour venger Patrocle et les Grecs.	10 fr.
109	Marc-Antoine , La Cassolette.	10 fr.
541	Mare (T. de) , Portrait de M ^{me} L. d'O..	10 fr.
79	Meissonier , Le sergent rapporteur..	20 fr.
62	Millet (J.-F.) , Femme faisant manger son enfant.	20 fr.
507	Morin (Edmond) , Une Averse sur le bou- levard des Italiens.	10 fr.
395	Nanteuil (Célestin) , Enrichetta..	10 fr.
505	Nittis (J. de) , Route de Castellamare..	10 fr.
704	id. Etude dans mon jardin..	10 fr.
820	id. Jeune femme.	10 fr.
821	id. Vue prise de Londres.	10 fr.
841	id. Femme vue de dos.	10 fr.
1444	Patricot (J.) , Le Cap d'Antibes..	10 fr.
1485	id. Portrait de M. G. Perrot.	10 fr.
1487	id. Le Cimetière de Bénerville.	10 fr.
279	Prud'hon , Le Fils de Gouvion Saint-Cyr. .	10 fr.
299	id. Une lecture. . . lithographie	15 fr.
1214	Renan (Ary) , La Phalène. . . lithographie	10 fr.
669	Renouard (P.) , La Laitière.	10 fr.
289	Rothschild (B^e N. de) , Alassio..	10 fr.
1369	Roy (P.-M.) , La rue Molé à Troyes. . . .	10 fr.
216	Roybet , Un fou sous Henri III.	10 fr.
238	id. Les Joueurs de tric-trac.	10 fr.
33	Saint Étienne (de) , Formentera, îles Ba- léares.	10 fr.
271	Schloeper , Une bouteille de champagne. .	10 fr.
205	Servin , Le Chemin des prés à Villien..	10 fr.
265	id. Le Puits du charcutier.	10 fr.
562	Stevens (Alfred) , Etude.	10 fr.
2339	Varadi (A.) , Portrait d'Eugène Delâtre. .	10 fr.
1036	Wentzel , Le Repas.	10 fr.

GRAVURES DE FERDINAND GAILLARD



N ^{os} d'ordre.	Prix des Épreuves.	
	Avant la lettre.	Avec la lettre.
110 P. Delaroche , Portrait d'Horace. Épuisé.	—	10
142 Antonello de Messine , Portrait de Condottiere.	—	10
143 G. Bellini , Vierge au Donateur. —	—	10
160 Donatello , Statue équestre de Gattamelata.	—	10
168 G. Bellini , Vierge.	—	10
211 Ingres , Œdipe.	15	10
249 Van Eyck , L'Homme à l'Œillet. Épuisé.	—	30
261 Raphaël , Vierge de la Maison d'Orléans.	50	10
323 Raphaël , Buste du Dante. . . Épuisé.	—	10
476 Michel Ange , Crépuscule. . . Épuisé.	—	10
— — (Japon).	100	Épuisé.
(Parchemin monté).	200	Épuisé.

N^{os}
d'ordre.

GRAVURES EN COULEURS

	Prix des Épreuves.	
	Avant la lettre.	Avec la lettre.
1898 Augustin , Portrait de Fanny Charrin (gravure de M ^{me} Malo-Renault).	100 (peau de vélin)	»
1016 Buck , Mrs Mountain (héliogravure).	60 (japon)	30 (japon)
970 Cosway , Mrs Damer (héliogravure).	30 (vélin)	15 (vélin)
1116 Fragonard , Trois portraits d'enfants (héliogravure).	Épuisé.	10
1184 Guérin (J.) , Kléber (gravure de Bertrand).	Épuisé.	10
1162 Isabey (J.-B.) , Le Roi de Rome (gravure de Bertrand).	20	10
1946 Isabey (J.-B.) , Portrait de M ^{lle} Lange (?) (héliogravure).	30	20
1279 Kauffmann (Angelica) , Portrait de la Baronne de Krüdner avec sa fille (gravure de Gaujean).	30	15
1372 La Tour , La petite fille au manchon (gravure de Bertrand).	100 (parchemin)	»
1104 Lawrence , Profil de jeune fille (héliogravure).	60 (japon)	30 (japon)
1056 Lawrence , La Comtesse de Derby (héliogravure).	30 (vélin)	15 (vélin)
1121 Lawrence , La Princesse Clémentine de Metternich (gravure de Bertrand).	25	20
1512 Monnier (Henry) , Monsieur Prudhomme (héliogravure).	30	20
1628 Owen (W.) , Elisabeth-Laura-Henriette Russel (héliogravure).	20	10
1229 Perronneau (J.-B.) , Portrait de jeune fille (héliogravure).	20	10
1148 Pisanello , Portrait présumé de Marguerite de Gonzague (gravure de Bertrand).	Épuisé.	10
1083 Rochard , Madame Rochard (héliogravure).	Épuisé.	20
974 Watteau , Études de têtes (héliogravure).	10	5
983 Watteau , Études de têtes (héliogravure).	20	10
	20	15



FAC-SIMILE

DU

PORTEMENT DE CROIX

(de la collection de
M. le baron Edmond
de Rothschild)

Gravure sur bois du ^{xiv}e siècle.

Avant la lettre..	20 fr.
Avec la lettre..	10 fr.

LES MULETIERS DE TÉTUAN

Lithographie par *Eugène Delacroix*.

Sur Japon..	30 fr.
Sur Chine..	20 fr.

Œuvres de Rembrandt par différents Graveurs

NUMÉROS D'ORDRE	GRAVEURS	SUJETS	PRIX
98	L. FLAMENG	Portrait d'homme, dit « Le Doreur ».. . . .	10 fr.
122	id.	Portrait d'homme.. . . .	10 fr.
276	id.	Saskia (Musée de Cassel).. . . .	10 fr.
291	Ch. COUNTRY	Bethsabée.. . . .	10 fr.
293	J. JACQUEMART	Portrait de Rembrandt âgé et riant.. . . .	10 fr.
375	L. FLAMENG	Femme d'Utrecht.. . . .	10 fr.
407	id.	Le Rabbin (Musée de Berlin).. . . .	10 fr.
410	id.	Repos en Egypte.. . . .	10 fr.
430	WALTNER	Le Serment de Jean Ziska.. . . .	10 fr.
488	W. UNGER	Portrait d'homme.. . . .	10 fr.
520	RAJON	Portrait d'une vieille dame (National Gallery).. . . .	10 fr.
539	J. JACQUEMART	Tête de vieillard.. . . .	10 fr.
545	id.	Paysage.. . . .	10 fr.
600	L. FLAMENG	Portrait de Martin Day.. . . .	10 fr.
603	id.	Portrait de la femme de Martin Day.. . . .	10 fr.
617	id.	Danaé.. . . .	10 fr.
759	Edm. RAMUS	Portrait de vieille femme.. . . .	10 fr.
785	GAILLARD	Fragment des « Disciples d'Emmaüs » (Musée du Louvre).. . . .	10 fr.
892	A. ARDAIL	Portrait de famille (Musée de Brunswick).. . . .	10 fr.

Prière de rappeler les numéros d'ordre afin de faciliter l'envoi des épreuves.

Acme

Bookbinding Co., Inc.
300 Summer Street
Boston, Mass. 02210

WITHDRAWN

